

A DIMENSÃO SOCIOPOLÍTICA DA OBRA DE ABI FEIJÓ

RETROSPETIVA DO CINEMA DE ANIMAÇÃO EM PORTUGAL

VERSÃO CORRIGIDA E MELHORADA APÓS DEFESA PÚBLICA

CATARINA CALVINHO GIL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO,
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA E TELEVISÃO

ORIENTAÇÃO DE MARIA IRENE APARÍCIO

MAIO 2019

Dissertação de Mestrado apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Irene Aparício.

Ao meu pai, o melhor do mundo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Maria Irene Aparício, pelo apoio incondicional, partilha de conhecimento e imenso carinho ao longo desta jornada. Não teria sido possível sem si, e eu não o teria querido de outra forma.

Ao meu pai, que tanto amo e que nunca cessa esforços em apoiar os meus sonhos e ouvir-me nos momentos de insegurança.

Ao Pedro, pelo amor, ternura e confiança em todas as etapas deste trabalho e em todos os momentos da nossa vida.

Ao Pedro Serrazina, por me ter encorajado a expandir o meu olhar sobre a animação e a redescobri-la, nas configurações altamente complexas que adquire no seu permanente diálogo com o mundo.

Aos meus professores Paulo Viveiros e José Miguel Ribeiro, pela ajuda preciosa no período inicial do desenvolvimento desta dissertação, disponibilizando-se prontamente no esclarecimento de qualquer dúvida.

Ao Cinanima, pela extrema simpatia e disponibilidade.

Aos meus amigos, por estarem sempre presentes com doses extra de risos e ternura.

À minha gata Café, cujo ronrom e marradinhas foram tão terapêuticas.

Por fim, ao Abi Feijó, com quem tive a alegria de falar e o privilégio de ouvir, podendo absorver das suas palavras um vasto conhecimento em cinema e imenso amor pela animação. A ele, que com carinho me recebeu na Casa Museu de Vilar e deu a este trabalho ainda mais significado, um imenso obrigado. Espero ter conseguido fazer, de alguma forma, justiça ao seu legado fantástico.

RESUMO

A DIMENSÃO SOCIOPOLÍTICA DA OBRA DE ABI FEIJÓ RETROSPECTIVA DO CINEMA DE ANIMAÇÃO EM PORTUGAL

CATARINA CALVINHO GIL

A importância de falar sobre cinema de animação, nomeadamente sobre o cinema de animação português, passa, por um lado, pela desmistificação da ideia de que a animação é destinada exclusivamente ao público infantojuvenil e, por outro, tornar nítidos os gestos de feição política e social por si explorados.

A relação estabelecida entre a animação portuguesa, o mundo e a sociedade é desde logo reconhecida quando se recua até às suas origens e se proporciona a reunião com o primeiro filme de animação português conhecido, *O Pesadelo de António Maria* de Joaquim Guerreiro. O confronto com a natureza sociopolítica deste filme evidencia a sua condição de contemporaneidade e possibilita a construção de uma herança que permanecerá presente ao longo da História do cinema de animação português.

A filmografia de Abi Feijó é uma das mais representativas deste legado, pois não só veicula importantes pistas para a construção de uma herança de contemporaneidade, convocando o papel do cinema de animação enquanto forma de resistência política e crítica social, mas é, para além disso, um convite aberto ao espectador para questionar a realidade e a forma como esta é percecionada pela sociedade. Como afirmava o antigo director do Cinanima, António Gaio, “o Cinema é uma arma que faz pensar” e os filmes de Abi Feijó dão um passo além do entretenimento, adotando uma postura ativa sobre a “prática” para dar origem a um debate acerca do papel da animação enquanto meio de resistência em permanente diálogo com a sua contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: abi feijó, cinema de animação, contemporaneidade, dimensão sociopolítica.

ABSTRACT

THE SOCIO-POLITICAL DIMENSIONS OF ABI FEIJÓ'S FILMS PORTUGUESE ANIMATION CINEMA RETROSPECTIVE

CATARINA CALVINHO GIL

The importance of discussing animation cinema, in this specific case “Portuguese” animation, is to demystify the idea of animation being destined exclusively to children and to clarify the socio-political positions it conveys.

The relationship that Portuguese animation establishes with the world and society is immediately understood when one returns to its origins and analyses the first known Portuguese animated film, *O Pesadelo de António Maria* by Joaquim Guerreiro. The confrontation with the socio-political nature of this film emphasizes its contemporaneity and builds an inheritance that will remain present in the History of Portuguese animation cinema.

Abi Feijó's filmography is one of most representatives of this legacy for it not only conveys an understanding of animation as a form of political resistance and social criticism but is also an open invitation to the spectator to question reality and the way it's perceived by society. As the former director of Cinanima António Gaio once declared “cinema is a weapon that makes you think” and Abi Feijó's films go beyond entertainment, adopting an important position to give rise to a debate around the role of animation as a medium of resistance in permanent dialogue with its contemporaneity.

KEYWORDS: abi feijó, animation cinema, contemporaneity, socio-political dimension.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	IV
RESUMO	V
ABSTRACT.....	VI
INTRODUÇÃO	1
I – DESABROCHAR DE UM SONHO ANIMADO	
Da atração dos efeitos visuais à emancipação da animação	6
Nasce o cinema de animação português	9
Novos caminhos, novas oportunidades, novas perspectivas	12
II – O GESTO POLÍTICO DA ANIMAÇÃO	
Construção de um olhar animado	16
Onde o cinema se confronta com a política	20
III - NO MUNDO ANIMADO DE ABI FEIJÓ	
(Re)experienciar a realidade através da animação	27
A dimensão política de <i>Os Salteadores</i>	30
<i>Clandestino</i> , um discurso sobre a condição humana	37
REFLEXÕES FINAIS.....	41
BIBLIOGRAFIA	44
FILMOGRAFIA	49

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 – <i>O Pesadelo de António Maria</i> (1923) de Joaquim Guerreiro (fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pfPZRFaiTGY)	11
Figura 2.1 – <i>Franco Assassino</i> (1976) de António Pilar (fonte: http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2804/Franco+Assassino)	17
Figura 2.2 – <i>Fado Lusitano</i> (1995) de Abi Feijó (fonte: http://www.ciclopefilmes.com/filmes/1995-fado-lusitano)	25
Figura 3.1 – <i>Oh que Calma</i> (1985), o primeiro filme de animação de Abi Feijó (fonte: https://vimeo.com/219666887)	29
Figura 3.2 – Cena inicial de <i>Os Salteadores</i> (1993), quando dois lobos surgem na estrada (fonte: http://www.ciclopefilmes.com/filmes/1993-os-salteadores)	35
Figura 3.3 – Imagem do porto em <i>Clandestino</i> (2000) de Abi Feijó (fonte: http://www.ciclopefilmes.com/filmes/2000-o-clandestino)	38

INTRODUÇÃO

No domínio das diferentes expressões artísticas existe a vontade de conhecer e captar as fases, os instantes, a beleza do esforço humano.

*Vasco Granja*¹

Na paisagem histórica partilhada pelo cinema de animação com o cinema de imagem real reconhece-se desde logo uma particular clivagem no modo como ambos dialogam com o movimento. Enquanto o primeiro é criado a partir da imobilidade (Gaio, 2010: 91), o último capta o movimento real através de uma câmara cinematográfica. Gertie, o dinossauro criado por Winsor McCay, nunca acenou ao público (*Gertie the Dinosaur*, 1914) nem o gato de Pedro Serrazina se fundiu com a sua amada lua (*Estória do Gato e da Lua*, 1995), mas o comboio a chegar à estação de Ciotat (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896) ou Chaplin a cozinhar um sapato (*The Gold Rush*, 1925) existiram não somente aquando da sua projeção mas no momento do seu registo. O movimento no filme animado só ganha vida na tela, não tendo conhecido existência anterior nem subsequente, pois tal como afirma Charles Solomon (1987: 11) tais movimentos cessam de existir quando o projetor é desligado. É aqui, porém, que flui parte da beleza do cinema de animação e emerge uma das suas maiores potencialidades. Sendo cada imagem trabalhada individualmente, mas de modo a que, no conjunto das que lhe precedem e antecedem, se estabeleça uma relação una, uma ligação de harmonia, uma experiência de representação da realidade, a animação encerra em si uma atenta consciência do mundo. Nenhuma imagem é ao acaso, nenhum movimento é vão.

“A vida é movimento” (Gaio, 2001: 88), relembra-nos Vasco Granja, e a animação é a expressão desse movimento. Em si reside um gesto de contemplação da Natureza, flui um olhar sobre o ser humano e a relação que partilha com o mundo, vive um desejo de descrever, transformar, compreender a vida. Neste sentido, consideramos que falar

¹ António Gaio (2001), *História do Cinema Português de Animação – Contributos*, Porto: Porto 2001/Capital Europeia da Cultura, p. 89.

sobre animação é falar do modo como o movimento, ou aliás, do modo como a ilusão do movimento comunica com a realidade. Falar sobre cinema de animação é falar sobre ideologias, conceitos, preconceitos, estereótipos pensamentos, desabafos ou imaginários inseridos num contexto histórico, político, cultural, ambiental e social específico que dialoga com a sua contemporaneidade.

A importância de falar sobre cinema de animação, nomeadamente sobre o cinema de animação português², passa, por um lado, pela desmistificação da ideia de que a animação é destinada exclusivamente ao público infantojuvenil e, por outro, como tentaremos explorar ao longo desta dissertação, tornar nítidas as posições políticas e sociais por si adotadas. O afastamento do cinema de animação dos estudos fílmicos ou do pensamento filosófico prende-se justamente, como invocado por Suzanne Buchan (2013), para além de questões de acesso e distribuição, por se considerar serem as crianças o seu principal público alvo. Não obstante, defende a autora, uma das maiores atrações da animação é precisamente a sua dimensão infantil, não numa perspetiva pejorativa, mas num quadro de inocência, delicadeza, “um prazer ingénuo que experimentamos ao observar formas inanimadas a ganhar (um tipo de) vida” (Buchan, 2013: trad. 167)³. É nessa reminiscência da ingenuidade da infância que reside um gesto de intencionalidade, consciente da sua realidade, proporcionando meios para explorar o mundo e as possibilidades que ele encerra (Herhuth, 2016).

A escolha de tema para a presente dissertação surge do encontro com este gesto crítico, de resistência e intervenção, do cinema de animação na relação que estabelece com o mundo. A este respeito, a obra *História do Cinema Português de Animação – Contributos* de António Gaio, antigo diretor do Festival Internacional de Cinema de Animação – Cinanima, apresenta um contexto histórico fundamental para melhor compreender a herança cultural, histórica, política e social do cinema de animação português desde o momento da sua génese. Cimentada por uma cronologia da imagem

² O presente trabalho não pretende enveredar pela temática de “cinema nacional” e os conceitos a si associados. Por esse motivo, quando aqui nos referimos a “cinema de animação português” adotamos a perspetiva do cineasta João Mário Grilo sobre o cinema português, quando afirma que quem “viveu Portugal através do cinema tem do país uma imagem diferente (...) da sua própria autoconsciência do que somos” (Grilo, 2006: 156). Digamos, os filmes realizados em Portugal trazem consigo, cada um deles, um olhar único, pessoal, que caracteriza aquele que apelidamos de “cinema português”.

³ As traduções apresentadas ao longo do corpo de texto desta dissertação, indicadas pela expressão “trad”, são da minha inteira responsabilidade.

animada em Portugal, a obra pioneira na área recua até às origens do cinema de animação no país e apresenta o primeiro filme de animação conhecido, *O Pesadelo de António Maria* (1923) de Joaquim Guerreiro⁴, descrevendo-o como detentor de “uma particularidade muito especial. Referimo-nos à sua característica feição política, ao comentário da realidade social do seu tempo que só muitos anos mais tarde tornaria a aparecer no nosso desenho animado” (Gaio, 2001: 12). O confronto com o cariz sociopolítico do filme salienta desde logo a sua contemporaneidade e constrói uma herança que continuará presente, embora recôndita em determinados períodos, no cinema de animação em Portugal.

Um dos principais objetivos deste trabalho é, assim, analisar a particularidade de comentário político e retrato social na animação portuguesa destacando para o efeito a obra de Álvaro da Graça de Castro Feijó (Abi Feijó). Propomos deste modo, num primeiro momento, abordar o cinema de animação a partir de um breve enquadramento histórico que nos permita posicionar a animação portuguesa num contexto global e compreender o caminho por si percorrido num panorama nacional. Nesta abordagem, será importante sublinhar que embora o cinema de animação em Portugal tenha conhecido progressos desde a sua génese, seja pela mão de autores independentes, seja numa vertente comercial, incentivada pelo aparecimento da televisão no final dos anos cinquenta, só após a deposição do regime com a revolução de setenta e quatro é que esta ganha espaço efetivo para alargar os seus horizontes. Ergue-se neste contexto o nome de Vasco Granja e o programa televisivo por si conduzido, *Cinema de Animação*, que ao longo de dezasseis anos foi absolutamente essencial na divulgação da animação produzida a nível mundial; e a criação do festival Cinanima em 1977, de onde eclode uma nova geração de jovens realizadores e animadores portugueses que aí descobriram oportunidade para apresentar as suas obras, estreitar relações com outros autores, contactar com novos filmes e melhor conhecer a linguagem da animação, as suas técnicas e a sua poesia. É desta onda de novos artistas portugueses que surge em força após a deposição do regime ditatorial do Estado Novo que vingam nomes como José

⁴ “Apesar das memórias orais falarem da existência de um filme publicitário de animação realizado em 1920, por Luís Nunes para a empresa fonográfica *His Master Voice*, o primeiro filme de animação português do qual existem os desenhos e uma reconstituição em suporte digital (feita no ano 2001) foi realizado originalmente em 1923 por Joaquim Guerreiro” (Galrito, 2010: 6).

Pedro Cavalheiro (Zepe), Abi Feijó, Francisco Lança, Fernando Galrito, José Miguel Ribeiro, Pedro Serrazina ou Regina Pessoa. Sendo Abi Feijó reconhecido como “o principal rosto da animação de arte portuguesa” (Santos, 2006: 29) e a sua obra ser aquela que, na história do cinema de animação português e no encontro com as suas origens, mais privilegiou a consciencialização social e a resistência política, decidimos optar pelo estudo deste cineasta. Fizemo-lo, para além disso, a fim de tentar oferecer ao cinema de animação português um enquadramento teórico que atualmente ainda se encontra pouco desenvolvido e, assim, contribuir para o enaltecer perante a academia.

O cruzamento da noção de política com o cinema proporcionar-se-á num segundo momento. Aqui, adotaremos novamente uma perspetiva historiográfica que permita, na análise das diferentes configurações sociais, políticas e culturais encabeçadas pela animação na relação com o seu tempo, a sua contemporaneidade, estruturar uma possível compreensão de um “cinema político”, admitindo desde logo as limitações provenientes da complexidade do conceito. Estabelecer-se-ão, neste seguimento, pontos de contacto entre as considerações de Walter Benjamin sobre o potencial revolucionário do cinema, introduzindo aqui o conceito de resistência, e as reflexões de Theodor Adorno acerca da captura da arte pela indústria cultural e a forçosa alienação do espectador quando recuando ao período da Segunda Guerra Mundial. A convite virão comparações entre diferentes obras cinematográficas inseridas em problemáticas de cariz sociopolítico que na convergência ou divergência com o pensamento de Benjamin e Adorno demonstrem onde a política do cinema poderá acontecer. Uma política que se faz, na nossa humilde proposta, através de significados, da realidade reinterpretada e reconfigurada por uma “arte” que desafia as leis do mundo físico e a nossa perceção do tempo e do espaço (Nelmes, 2012). Tal reflexão será ancorada no pensamento de Jacques Rancière (2008) acerca do cinema que é político pelo modo como transforma o mundo e reconfigura o real, o qual fará todo o sentido no universo da animação. No capítulo final proporcionar-se-á a reunião entre tal proposta e o modo como a filmografia de Abi Feijó veicula importantes pistas para a preservação de uma herança de contemporaneidade através da convocação do papel da imagem animada enquanto forma de intervenção política e reflexo social. A este respeito, no percurso do cineasta salientar-se-ão os filmes *Os Salteadores* (1993) e

Clandestino (2000), ambos adaptações de contos preexistentes. O primeiro, baseado num conto de Jorge de Sena, convoca memórias da guerra civil espanhola e relembra as feridas deixadas pelo regime fascista no povo português, e o último, inspirado num conto de José Rodrigues Miguéis, discursa sobre a luta por uma vida em liberdade. “Em todo o caso, estes dois filmes são discursos sobre a condição humana” (Melo apud Gaio, 2001: 119), e um convite aberto ao espectador para (re)visitar, recordar e participar numa experiência de consciencialização política e social onde se reconhecem ecos do primeiro filme de animação português conhecido.

Perante a filmografia de Abi Feijó, para além dos filmes selecionados para análise, será importante destacar *Fado Lusitano* (1995) como um dos expoentes máximos do seu legado, aquele que mais claramente reconstrói uma identidade portuguesa recorrendo ao recorte de elementos históricos específicos, carimbados pela memória da repressão, censura e limite à liberdade, e ao uso da paródia e ironia para tecer uma penetrante crítica política e social. Optámos, contudo, por refletir mais aprofundadamente sobre *Os Salteadores* e *Clandestino* por três motivos essenciais. Um, de matéria emocional, diz respeito a *Clandestino*, por ter sido ele o nosso primeiro contacto com o trabalho de Abi Feijó; o outro prende-se com o facto de *Os Salteadores* ser um dos mais marcantes e reconhecidos da sua carreira; e, por último, sendo ambos adaptações de contos, ficções, as quais, por si só, propõem uma reconfiguração da realidade, pareceu-nos interessante trabalhar a partir destes dois filmes a noção de uma política que se faz através do significado das imagens, dos traços, do gesto do autor sobre uma qualquer superfície para criar novas realidades e novas perceções dessas e da nossa própria realidade.

Através da exploração de diferentes técnicas em cada um dos seus filmes, desde o desenho, a areia, os recortes, a plasticina, o ecrã de alfinetes, entre outros, Abi Feijó lança mão a uma das dimensões mais fascinantes do cinema de animação: a sua capacidade de “questionar representações preexistentes da ‘realidade’ e reinterpretar o modo como a ‘realidade’ pode ser compreendida” (Nelmes, 2012: trad. 214). A filmografia do realizador e animador português descobre aqui a essência da sua poesia, a sua política, o seu gesto de resistência, celebrando a história, homenageando a vida, analisando a condição humana e munindo-se da animação a fim de transformar a vida.

DESABROCHAR DE UM SONHO ANIMADO

O cinema de animação refletiu desde a sua origem [...] uma vontade de transformação que reagia às mudanças a ter lugar na sociedade, deixando o quotidiano e as suas regras para trás, propondo um espaço novo sem restrições.

Pedro Serrazina⁵

A herança do cinema de animação em Portugal no período da sua génese é exígua, mas regressar à sua origem possibilita um enquadramento histórico através do qual se recolhem pistas para a compreensão simultânea do lugar ocupado pela animação portuguesa num panorama mundial e da sua condição de contemporaneidade, com as suas obras, os seus autores e os seus públicos. Assim, assinalar o nascimento do cinema de animação em Portugal convida a uma retrospectiva do início do século XX.

Da atração dos efeitos visuais à emancipação da animação

A emergência do cinema de animação é pontuada desde logo pelo nascimento do cinema em 1895. Os progressos e transformações que conheceu foram acompanhando as constantes evoluções da linguagem cinematográfica. Fosse na busca por um espectador atento, atingido pelo êxtase da ilusão do filme, fosse na construção de universos diegéticos, a animação caminhou, e continua a caminhar, de mãos dadas com o cinema. Com efeito, o cinema de animação surge, à semelhança do cinema de imagem real, numa dimensão maioritariamente de espetáculo, onde a conquista da atenção do espectador se sobrepunha à construção de uma diegese coerente. Este período, que se estende de 1895 a 1906, é classificado por Tom Gunning (1986) e André Gaudreault como “cinema das atrações”, uma designação que exalta a feição

⁵ Pedro Serrazina (2018), *Animated Space: Thoughts on Reclaiming the Territory - The construction and use of hand-drawn animated space as a tool to perceive individual, social and cultural ownership*, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 27.

exibicionista do cinema, numa permanente busca e direto ingresso à atenção do espectador.

A propósito deste antepassado comum da animação com o cinema de imagem real, Donald Crafton (1987) salienta como antes da narrativa se tornar a linguagem dominante o espetáculo do cinema dos primórdios era suficiente para manter acesa a atenção e interesse do espectador. Em virtude das influências que considera terem sido a receita para a diversidade cultural do cinema nesse período, entre elas formas de entretenimento pré-existentes como projeções de lanterna mágica, espetáculos de magia, teatro de sombras, *lightning sketches*, entre outras, a herança deixada pela animação nos seus primórdios vem corroborar a sua compaginação ao cinema das atrações. Suzanne Buchan (2013: 28) esclarece esta confluência refletindo sobre a quebra constante das noções de realidade nos mundos imaginários concebidos pelos filmes de animação, atraindo a atenção do espectador precisamente por lhe permitir experienciar o impossível na ciência de estar perante uma ilusão. E embora as menções a pioneiros da animação nos ensaios de Tom Gunning sejam escassas, Sean Cubitt sublinha: “A história dos primórdios da animação, e a sua posterior persistência nas diversas vanguardas até aos nossos dias, são traços dessa capacidade fundamental do cinema” (Cubitt, 2007: trad. 276-277), isto é, a sua capacidade para “assombrar, surpreender e deslumbrar o público com ações, gestos, movimentos e efeitos” (idem). Na lucidez das suas palavras é clara a premissa de que compreender a história da animação é compreender também a história do cinema.⁶

Entrelaçado a esta fértil paisagem, o cinema de animação surge associado a truques visuais, reconhecidos maioritariamente nos *trick films* de George Méliès, através dos quais o ilusionista e então realizador fazia qualquer elemento do filme aparecer, desaparecer ou transformar-se, como na icónica cena de *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Nos primórdios da animação, aliás, o animador era considerado um mágico por atribuir “vida” a desenhos ou objetos inanimados.

⁶ Será importante sublinhar que embora só seja possível falar de “cinema de animação” após o nascimento do cinema, como colocado por Sébastien Denis (2007), o vínculo entre os dois veio a estabelecer-se ainda antes de 1895 com os avanços tecnológicos alcançados ao longo do século XIX, nomeadamente o estudo da fotografia sequencial do movimento – cronofotografia – desenvolvido por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, ou o teatro ótico originado a partir do praxinoscópio de Émile Reynaud.

Clarifique-se a este respeito, não obstante, que os filmes de Méliès não eram filmes de animação, mas, diz-nos o historiador Giannalberto Bendazzi (2016: 33), para além da excentricidade na caracterização dos atores e na construção dos cenários a par com uma câmara sempre fixa aproximarem as suas obras da animação com fantoches, este foi o primeiro realizador a perspetivar o cinema como “o reino da imaginação” (idem). Seriam precisamente estes truques visuais, aperfeiçoados não somente por Méliès mas por animadores como James Stuart Blackton ou Émile Cohl que abririam portas à emancipação do cinema de animação.

Por volta de 1907-1908, a atração do cinema é capturada pela introdução de formas narrativas por D. W. Griffith e o estilo de filmes popularizado por George Méliès torna-se monótono diante de um público desinteressado pela tecnologia dos primórdios. Esgotada a novidade, com o segredo da sua “magia” revelado, o desafio para a animação passava por expressar as suas potencialidades não através da tecnologia que a tornava possível, mas através da manifestação do seu potencial criativo, alcançado pela via da arte de desenhar o movimento no tempo. A palavra “animação”, aliás, como elucidado por Luís Luís (2012: 70), tem raiz etimológica no termo latim *anima* que significa “alma”, “vida”, e que, no contexto cinematográfico, é demonstrado pela ilusão de movimento em formas e objetos inanimados (Wells, 1998). A definição do animador Norman McLaren é aqui de absoluta pertinência pois não só destaca o movimento como a essência da imagem animada como traz à consciência o momento de passagem do cinema de animação para um panorama de novas noções e conceções cinematográficas:

Animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas antes a arte dos movimentos que são desenhados. O que acontece entre cada fotograma é mais importante do que o que acontece em cada fotograma. Portanto, a animação é a arte de manipular os interstícios invisíveis entre fotogramas (McLaren apud Solomon, 1987: trad. 11).

É a partir do momento em que se desenvolve a técnica de fotografar *frame a frame* que a animação deixa de ser reconhecida como um mero efeito técnico para se tornar uma arte autónoma. *Fantasmagorie* (1908) de Émile Cohl conquista neste panorama um reconhecimento geral entre estudiosos, sendo descrito por Giannalberto

Bendazzi (2016) como o filme que dá início à história da animação. De acordo com o historiador, a projeção e exibição do filme de Cohl em 1908 na cidade de Paris, França, marca o ponto de rutura entre o cinema de imagem real e a animação, que a partir desse momento “viveriam vidas paralelas, mas distintas” (Bendazzi, 2016: trad. 31). Este passo de emancipação constitui um marco central na genealogia do cinema de animação. Como assinala António Gaio: “Logo de início afirmou-se a energia, a atracção das imagens, a impor o caminho. O caminho que o futuro viria consagrar como base de sustento e apoio para uma actividade que queria ser arte e sonhava ir mais além” (Gaio, 2001: 11). Dir-nos-ia António Gedeão (1956) que “sempre que um homem sonha o mundo pula e avança como bola colorida entre as mãos de uma criança”. E porque é o sonho que comanda a vida, o cinema de animação não só almejou ir mais além, vendo o seu sonho concretizado, como ele próprio é, no fundo, um palco de materialização de qualquer sonho que o humano se atreva a conceber.

Nasce o cinema de animação português

Os vinte anos seguintes à projeção de *Fantasmagorie* englobam a era do cinema mudo, carimbada pela realização da primeira longa-metragem de animação conhecida, *As Aventuras do Príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) de Lotte Reiniger e encerrada com a exibição pública da curta-metragem de animação *Steamboat Willie* (1928) de Walt Disney. A emergência do cinema de animação em Portugal inscreve-se precisamente nessa década, em 1923⁷, assinalada pelo filme de Joaquim Guerreiro, *O Pesadelo de António Maria*. Este era um filme de sátira política que apresentava como figura central António Maria da Silva, político português de presença assídua na vida política da Primeira República, nomeado seis vezes para chefe do governo, cujas ações o afastaram da simpatia popular. O relacionamento conturbado entre António Maria e o povo português era representado neste filme, como o título do próprio já indicia, através de um pesadelo no qual a personagem era confrontada por uma multidão em fúria a clamar por liberdade. Não surpreende, pois, que *O Pesadelo de António Maria* fosse apresentado como “um filme cómico da mais flagrante

⁷ No mesmo ano, os irmãos Walt e Roy Oliver Disney fundavam a *The Walt Disney Company*, originalmente conhecida e batizada como *Disney Brothers Cartoon Studio*.

actualidade” (Gaio, 2001: 12), estabelecendo pontes de conexão com um contexto pós-guerra de instabilidade económica, política e social sintomático a diversos países europeus e fornecendo por esse meio bases para uma reflexão sociopolítica do panorama português na época. Bases que precocemente seriam enevoadas pela emergência dos estúdios Disney e o estabelecimento de um padrão estético e narrativo orientado para um público essencialmente infantil. Tal tensão é evidenciada pela socióloga Helena Santos (2006) quando, numa abordagem dirigida a uma ação de resgate da origem do cinema de animação em Portugal e do encontro com a sua contemporaneidade, silenciada na época pela ditadura instaurada, reflete sobre a pertinência da busca por raízes que estructurem essa mesma herança de contemporaneidade.

O carácter rapidamente hegemónico das produções Disney, pela inauguração de uma das mais poderosas indústrias de lazer e entretenimento do século XX, que imprimirá ao cinema de animação uma representação de minoridade artística destinada a um público igualmente menor (infantil), desloca a "origem substantiva" do cinema de animação português para outros referenciais directamente ligados ao cinema de arte europeu [...] justificando-lhe o carácter socialmente implicado, de crítica e contra-poder [...] (Santos, 2006: 27).

Acompanhando as observações supramencionadas, o cinema de animação é contaminado ao longo do século XX pela tensão entre os principais berços do cinema de animação, os Estados Unidos e a França, estando o primeiro associado à “vertente tecnológica das invenções e a sua aplicação ao lazer e entretenimento no quadro das sociedades tecnologicamente avançadas” (Santos, 2006: 26), da qual é exemplo a companhia de Walt Disney, e o segundo, prossegue Helena Santos, articulado à “(re) produção de uma concepção de arte que instrumentaliza a tecnologia ao serviço da estética” (idem), reconhecida, por exemplo, na obra de Émile Cohl ou, recuando ao século XIX, no teatro ótico de Émile Reynaud. É neste cenário que Portugal, e neste contexto específico o “seu” cinema de animação, encontra um importante referencial. Por um lado, o filme de Joaquim Guerreiro está repleto de intenção política e comentário social, reunindo-se com o acima mencionado “carácter socialmente implicado, de crítica e contra-poder” (idem: 27) reconhecido no panorama

cinematográfico europeu que se perpetuou ao longo do século XX; por outro, correlacionado a este primeiro, a marca de contemporaneidade deixada por *O Pesadelo de António Maria* é consolidada desde logo pelo contexto da sua apresentação, concretizada na abertura de um quadro de revista, “Tiro ao Alvo”⁸, um género de teatro que em Portugal data de meados do século XIX e que, diz-nos Gonçalo Antunes de Oliveira, “exerceu um fortíssimo impacto no público português desde o seu aparecimento” (Alvarez, 2010: 25). Sendo o teatro de revista caracterizado pelo constante apelo à sátira, este enlace sociocultural constitui, por si só, uma janela aberta à crítica política e social, pois estando a revista vinculada a um olhar burlesco do quotidiano, “a actualidade social e política passaram a ocupar um espaço privilegiado nessas peças teatrais” (idem: 32). É assim fortalecida a particularidade valorizada por António Gaio (2001) naquele que, de entre as várias referências que moldam as origens do cinema de animação em Portugal, se legitima como o primeiro filme de animação português.



Figura 1.1 - *O Pesadelo de António Maria* (1926) de Joaquim Guerreiro.

A reunião da animação portuguesa com um carácter sociopolítico semelhante àquele distinguido nas entrelinhas de *O Pesadelo de António Maria* só voltaria a ganhar voz décadas mais tarde, despertada pela onda de novos artistas portugueses emergentes do contexto pós-revolução. Até aos anos sessenta, como elucida Fernando Galrito (2010), fundador e diretor do festival Mostra, o espólio do cinema de animação

⁸ A revista onde o filme de Joaquim Guerreiro estava inserido, “Tiro ao Alvo”, esteve em cena em 1923 no Éden-Teatro, em Lisboa, e no Águia D’Ouro, no Porto.

em Portugal resumia-se a alguns filmes de autor ora originais ora inspirados quer em histórias e personagens da banda desenhada quer em lendas tradicionais. Deste extenso período são exemplo *Tip-Top* (1925) de Fred Netto; *Uma História de Camelos* (1930) realizado por João Rodrigues Alves; *A Lenda de Miragaia* (1931) de António Cunhal e Raul Faria da Fonseca, onde foi aplicada pela primeira vez na história do cinema de animação em Portugal a técnica de animação de silhuetas, inspirada em *As Aventuras do Príncipe Achmed* de Lotte Reiniger; *Semi-Fusas* (1934) por Hernani Tavares da Fonseca, um dos últimos filmes mudos portugueses (Bendazzi, 2016: 72); ou *O Boneco Rebelde* (1941) de Sérgio Luiz.⁹ Seria o aparecimento da televisão na década de 1950 e consequentemente a publicidade a assumirem um papel decisivo na divulgação da animação portuguesa a nível nacional e internacional. Das primeiras séries animadas para televisão poderão destacar-se as assinaturas de Artur Correia e Ricardo Neto, sendo *O Romance da Raposa* (1987-88) um dos maiores exemplos de sucesso internacional neste âmbito. Com efeito, a emergência do novo *medium* veio incentivar a uma intensa produção de filmes animados no país, tendo a animação conhecido aqui um dos seus períodos mais férteis (Gaio, 2001).

Novos caminhos, novas oportunidades, novas perspetivas

O aparecimento da televisão gerou uma série de transformações, diante das quais a animação experimentou, entre outras configurações, uma metamorfose estética e económica. A respeito deste acontecimento específico na cronologia da imagem animada, Sébastien Denis sublinha que “a partir do fim dos anos 1950, a televisão, meio de difusão do entretenimento em massa, conquista uma importante parte do mercado ao cinema, incluindo na animação, e modifica consideravelmente a economia e a estética do desenho animado” (Denis, 2007: 124). Tal como o surgimento da fotografia incentivou à desconstrução das conceções tradicionais da pintura ao substituir a sua função de retrato da realidade e tal como o aparecimento do cinema enevoou o estatuto

⁹ Figuras como Mário Neves, Eurico Ferreira, Álvaro Patrício, Luís Beja, Manuel Matos Barbosa, Servais Tiago ou Vasco Branco são igualmente importantes no panorama do cinema de animação em Portugal neste período. A presente dissertação não poderá enunciá-los a todos, mas será essencial compreender como a animação conheceu múltiplos autores e muitas foram as obras realizadas e produzidas desde 1923.

do teatro, também “o aparecimento da televisão veio rever o estatuto do cinema na sociedade” (Madureira, 2008: 11). Mas se nos Estados Unidos, por exemplo, onde se verificou uma explosão na indústria da animação a nível de séries televisivas, o recurso a técnicas baratas, reciclagem de sequências já animadas e, enfim, de “animação limitada”, como mencionam Timothy e Kevin Burke (1999), marcou uma época de mediocridade televisiva, em Portugal seria a televisão, mais especificamente a publicidade, a abrir as portas ao filme de autor e ao encontro da animação com novos mundos, vastos horizontes e inúmeras possibilidades.

A abertura de um caminho independente para a animação em Portugal seria marcada, por fim, pela criação artística cada vez mais livre, assinada pela visão poética dos seus autores num momento de liberdade e incentivo à cultura, sobre o qual a deposição do regime do Estado Novo com a revolução de setenta e quatro, a par com o aparecimento de apoios institucionais e fontes de financiamento como o IPC – Instituto Português de Cinema¹⁰, criado em 1971, assumiriam um papel decisivo. No que respeita à promoção do cinema de animação tendo em vista as suas potencialidades didáticas e culturais, a criação do Cinanima em 1977, um dos mais conhecidos e conceituados festivais internacionais de animação, daria voz a uma geração de novos animadores e realizadores e impulsionaria a visibilidade do cinema de animação em Portugal e além-fronteiras. A obra de Abi Feijó surge do e no confronto com tais circunstâncias, mergulhada no seio de um contexto social, político, económico e cultural ainda em transformação, e lança-lhes mão a fim de instaurar um olhar crítico sobre o mundo e tornar presentes memórias enevoadas pelo tempo.

Todavia, como sublinha Fernando Galrito (2010), a inexistência de uma verdadeira escola de animação em Portugal continua, ainda hoje, a constituir uma lacuna e uma limitação à formação de realizadores e animadores. Em conversa com Abi Feijó, a sua perceção do panorama nacional pareceu-nos semelhante, afirmando que não existe uma indústria de animação em Portugal, mas artesanato de animação. O cinema de animação português surge, pois, como nos relembra Galrito, “pela mão de experimentalistas e de apaixonados pelo desenho e pelo movimento” (Galrito, 2010: 6),

¹⁰ O IPC é substituído em 1993 pelo IPACA – Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual; sucede-lhe o ICAM – Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia em 1997; por fim, em 2007, O ICAM é reestruturado dando origem ao atual ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual.

desenvolvendo-se maioritariamente por “autodidatismo ou no seio de cineclubes e de pequenos estúdios” (idem). Não obstante, acrescentou Abi, tem-se verificado um reconhecimento crescente da animação portuguesa devido a uma igualmente crescente qualidade e diversidade de filmes realizados e produzidos em Portugal. Um importante passo no reconhecimento do cinema de animação no país terá sido ainda a criação do Plano Nacional de Cinema (PNC) em 2013, um plano de literacia cinematográfica que visa a divulgação de obras nacionais nas escolas e a formação de um público consciente do seu valor artístico, social e cultural.¹¹ Mas embora o estudo da animação em escolas e faculdades se torne cada vez mais presente, as diferentes produtoras que foram surgindo ao longo dos anos no país, dividindo a sua atenção entre o filme de autor e a publicidade, permanecem um dos poucos polos de formação na área. Neste contexto, será oportuno destacar o Filmógrafo, fundado em 1987 por Abi Feijó com o objetivo de incentivar e privilegiar a realização de filmes de autor.¹² Das obras realizadas no seio do estúdio sediado no Porto, *Clandestino*, *Fado Lusitano* e *Os Salteadores* constituem uma importante referência para a compreensão do papel da imagem animada enquanto forma de crítica, reatividade e resistência sociopolítica, edificadas sobre uma herança de contemporaneidade presente na animação portuguesa desde os seus primórdios.

Os filmes de Abi Feijó oferecem, no fundo, algo mais do que uma simples reconstrução de acontecimentos históricos ou um palco para contemplação de uma arte capaz de criar o movimento. Oferecem antes, ou em primazia, um olhar crítico sobre a realidade através de uma poesia do movimento que evoca discursos acerca da condição humana e a consciência do valor da liberdade. Com recurso a um misto de técnicas, o realizador mobiliza a sua arte ao encontro de uma posição crítica face à história do seu país e, por isso, face à sua própria história. As palavras do cineasta Youssef Ishaghpour serão elucidativas sobre esta reunião aparentemente “ingénua” mas absolutamente incisiva do cinema com a sua contemporaneidade quando declara que somente o cinema pode narrar a História simplesmente por contar a sua própria história, algo que as outras artes, segundo o próprio, não conseguem alcançar (Godard & Ishaghpour,

¹¹ Da filmografia de Abi Feijó, fazem parte do PNC *Os Salteadores* e *Fado Lusitano*.

¹² Mais tarde, em 2000, Abi Feijó funda a associação cultural “Casa da Animação” e preside-a até 2004, com a missão de difundir, promover e investir no cinema de animação português. No ano 2002 a “Filmógrafo” encerra e Abi funda a produtora atual, “Ciclope Filmes”.

2005). Embora o seu discurso se dirija ao cinema de imagem real, a animação encontra também aqui palco de tematização, pois como Sébastien Denis faz questão de assinalar, “o cinema de animação é, antes de mais, cinema” (Denis, 2007: 7) e pertence, portanto, como salientado no início deste capítulo, a um mesmo plano que o cinema de imagem real: o próprio cinema.

II

O GESTO POLÍTICO DA ANIMAÇÃO

A animação é um espelho da alma, da nossa postura e das nossas convicções. Tudo tem um fundo de política no seu sentido humanista e não panfletário e nada é inocente ou fruto do acaso.

Abi Feijó ¹³

Desde os primórdios da sua existência que o ser humano demonstrou um ávido desejo de documentar e representar o mundo que o rodeava. Luís Luís (2012) reconhece, aliás, para lá do hieratismo e simbolismo onde a arte paleolítica frequentemente é encerrada (idem: 79), o carácter animado destas representações seculares. Pensar a animação como anterior ao próprio cinema, e transversal a outras formas de arte, revelar-nos-á como a chama desse desejo se manteve acesa até aos nossos dias, transformando-se, inovando-se, não na sua essência, mas nas formas da sua representação. O cinema foi um dos meios que veio servir homens e mulheres nessa fervorosa vontade de representação da realidade, de comunhão com a Natureza, de expressão de emoções e comunicação com o outro. Afirmaríamos que animação nasce, pois, da relação do ser humano com o mundo e vive em constante reunião com a sua contemporaneidade. E, não se regendo pelas leis do mundo físico, reconfigurando o que nos é visível e palpável para nos propor novos significados do real e novas conceções do mundo, dialoga por meio dessa vivência, dessa confluência do olhar do autor com o seu contexto, com as conjunturas históricas, sociais, políticas e culturais específicas do seu tempo.

Construção de um olhar animado

Na herança do cinema de animação em Portugal, nomeadamente naqueles filmes que, de alguma forma, poderão ter potencializado reflexos na consciência social

¹³ António Gaio (2001), *História do Cinema Português de Animação – Contributos*, Porto: Porto 2001/Capital Europeia da Cultura, p. 104.

ao adotarem posturas nutridas de intenção política, encontra-se um vínculo com esse olhar contemporâneo, o olhar do autor sobre o seu tempo. Nas palavras do cineasta português João Mário Grilo, durante uma aula de realização cinematográfica por si lecionada, “o cinema é a construção de um olhar”, o olhar do realizador, do animador, da personagem, do espectador... É na interseção com esse olhar que a animação portuguesa conta, para além da sua própria história, a história do seu país. E é através desse olhar que poderão desvendar-se alguns dos possíveis motivos pelos quais são inexistentes os exemplos de autores portugueses cujos filmes de animação tenham enveredado pela caricatura política ou incentivado a debates em torno dessa temática até à década de 1970. Desde *O Pesadelo de António Maria* de Joaquim Guerreiro até *Franco Assassino* (1976) de António Pilar, curta-metragem de cariz caricatural, impregnada de sátira e crítica voraz ao general espanhol Francisco Franco, são desconhecidas quaisquer outras obras de teor político. António Gaio sugere uma explicação para este fenómeno. Atentando às datas de realização de *O Pesadelo de António Maria* e de *Franco Assassino*, 1923 e 1976, os últimos anos da Primeira República e dois anos após a revolução de setenta e quatro, respetivamente, o antigo diretor do Cinanima aponta como principais fatores “A liberdade, a ausência da pressão da autocritica e de outras pressões bem piores [...], para além de outras causas de ordem técnica e económica que se possam relacionar” (Gaio, 2001: 44).



Figura 2.1 – *Franco Assassino* (1976) de António Pilar.

Uma provável explicação para a ausência de filmes animados de feição sociopolítica nas quarenta décadas dominadas pelo regime ditatorial em Portugal tornar-se-á mais clara nas observações de António Gaio. A este respeito, será ainda

oportuno recordar o testemunho do animador e realizador José Manuel Xavier cuja palavras trazem à consciência justamente o território repressivo diante do qual o povo se curvava na época do Estado Novo e, paralelamente, diante do qual a animação encontrava uma série de limitações:

Nos anos 60, a liberdade era um conceito perigosíssimo. A minha vida de jovem profissional da profissão era um caminho estreito, entalado entre o ambiente generalizado de cobardia submissão, mesquinhez e delação [...] e a liberdade, quase obscena (perante uma tal situação), de poder animar quotidianamente traços, formas e figuras e de receber, ainda por cima, um bom ordenado (Castro, 2004: 11).

Mas se no panorama nacional este período de repressão interno auxiliou o afastamento do cinema de animação da sua singularidade política original, noutros pontos do globo, nomeadamente nos Estados Unidos da América, o clima de instabilidade garantiu à animação uma posição de destaque. “Pela primeira vez na história, a animação influenciava sentimentos, gostos e a linguagem comum” (Bendazzi, 2016: trad. 95). Na realidade, desde 1928 a 1951, do longo período de recessão económica que persistiu até à erupção da Segunda Guerra Mundial até ao posterior irromper da Guerra Fria, o cinema de animação conheceu um momento histórico glorioso. Referimo-nos à era descrita como a Idade de Ouro da animação, um período inaugurado pelo advento do som e edificado pelo sucesso de curtas e longas-metragens produzidas ao longo da década de 1930, crescendo-lhe a eclosão da poderosíssima indústria de Walt Disney. Sobre isto, Michael Barrier (1999: 3-4) abre um parêntesis para sugerir que, sendo o ser humano mais facilmente influenciável por aquilo que vê do que por aquilo que ouve, terá sido o aperfeiçoamento do desenho e da animação, e não tanto a chegada do som, a contribuir verdadeiramente para que a dimensão fantástica da animação, com as suas deformações fisicamente impossíveis e os seus exageros materialmente impraticáveis, fosse aceite pelo público. O trabalho desenvolvido nos estúdios Disney revelar-se-á absolutamente representativo nesse âmbito, pois ao brindar a animação com a ilusão da vida, ao conceder-lhe verossimilidade, a fantasia e a realidade deixaram simplesmente de coexistir para se reforçarem mutuamente e continuamente (Barrier, 1999: 4).

Com efeito, ao despertar dos conflitos militares globais assiste-se a um estabelecimento dos Estados Unidos como o principal representante da animação – e do cinema em geral, incentivando a que esta se torne, em meados do século XX, um ramo da indústria direcionado essencialmente para o público infantojuvenil (Pikkov, 2010: 168-169). O progresso da animação europeia é congelado durante décadas (idem: 168) e o crescente sucesso da animação na cultura americana justifica a sua captura e transformação num precioso instrumento de propaganda política. Personagens icónicas como o rato Mickey, pato Donald, Daffy Duck, Bugs Bunny ou Tom e Jerry passam a incorporar produções de finalidade propagandística com discursos ideológicos brutais. De facto, desde o período da Grande Depressão (ou Crise de 1929) que o cinema de animação nos Estados Unidos se foi revelando de modo cada vez mais evidente um reflexo da sociedade. A título de exemplo, note-se as primeiras curtas-metragens protagonizadas pelo rato Mickey, onde a personagem adquiria uma condição de herói populista, emergindo triunfante de humilhações constantes (Watts, 1995: 98). Resiliência, trabalho, otimismo, patriotismo, eram algumas das virtudes assinaladas pela indústria cinematográfica de Hollywood para prometer prosperidade nos tempos de adversidade. Branca de Neve de Walt Disney, por sua vez, representava a mulher da década de 1930 no contexto americano, subserviente aos códigos patriarcais do seu mundo, em contraste absoluto com Betty Boop de Max Fleischer no período pré-censura (Batkin, 2017: 36-37). O vínculo do cinema com a vivência em sociedade perpetuou-se ao longo do tempo, remontando desde logo aos primeiros filmes exibidos pelos irmãos Lumière, através dos quais o público se fascinava pela capacidade do cinema de documentar a realidade (Nelmes, 2012: 213). Efetivamente, a grande maioria dos filmes abordam questões sociais de uma forma ou de outra, moldando-se ao contexto em que se inserem, refletindo-o, criticando-o, transformando-o. São espelhos da sociedade, quer numa tentativa da sua representação crua, quer num exercício de desconstrução que urge ativar fantasias, enfrentar preconceitos, aceder a ideologias... Sobre este exercício poderíamos aqui discursar, dentro do contexto histórico em destaque, acerca do extenso período durante o qual o cinema de animação foi penetrado por ideais totalitários que o instrumentalizaram em seu proveito e lhe outorgaram configurações políticas ímpares. Estes não constituem, porém, a única forma de cinema com

particularidades políticas, nem sequer traduzem a definição de “cinema político”¹⁴, mas na confluência com este retrato histórico poderá traçar-se uma ponte de esclarecimento acerca das diferentes formas de expressão política no cinema, em particular do cinema de animação.

Onde o cinema se confronta com a política

Na convocação de um debate cimentado no cariz político do cinema será essencial um mergulho prévio nas aceções de um “cinema político” e, antes ainda, no próprio conceito de “política”. A ligação entre o passado e a contemporaneidade é intrínseca e por esse motivo, assim como falar de cinema de animação português pressupõe uma retrospectiva da história do cinema, a abordagem à questão “o que é a política?” estende-se inevitavelmente ao encontro da sua origem. Se, por um lado, é importante compreender o que é e se de facto existe um cinema político, mais pertinente ainda será, talvez, esclarecer aquilo a que nos referimos quando nos referimos a política.

A palavra “política” tem raiz etimológica no termo grego *politiké*, uma derivação de *pólis* e *tikós*, a primeira significando “cidade” e a segunda aludindo ao bem comum dos cidadãos. A formação das cidades-Estado na Grécia Antiga e a consequente necessidade de organização e controlo do seu funcionamento promoveu o surgimento da política, a qual se relacionava, portanto, com a administração das cidades tendo em vista o bem-estar dos cidadãos. Contribuições essenciais para o estudo da política dentro deste quadro contextual foram alcançadas pelo filósofo Aristóteles através da obra *Política*, onde estabeleceu importantes noções sobre a natureza social e política do ser humano. O humano é, na sua condição natural, um animal político, na medida em que é dotado de racionalidade, fala e se relaciona em sociedade, distinguindo-se por meio de tais faculdades dos restantes animais. Mas a noção de política em Aristóteles não é a mesma concebida por Maquiavel, nem equivalente à de Descartes, nem idêntica

¹⁴ A complexidade da expressão necessitaria de uma longa argumentação e sustentação teórica, a qual não conseguiremos alcançar na presente dissertação dada a limitação da mesma. Refletiremos, não obstante, à luz das reflexões de alguns autores, de forma a melhor entender como o gesto de constante questionamento, a acesa consciência do mundo e o jogo de significados na animação se aproximará de uma possível compreensão de um “cinema político”.

à de Locke, nem semelhante à de Marx, nem à de tantos outros filósofos e autores que se debruçaram sobre a questão “o que é a política?”. O que será interessante reter no contexto da presente investigação é que, independentemente do posicionamento que se adote no confronto com tal interrogação, estamos perante uma faculdade humana que se transfere, naturalmente, para diversos prismas da sua atividade. Nas palavras de Fernando Luso Soares, “A política penetra, enfim, a nossa existência em todos os níveis” (Soares, 1975: 17) e é, tal como a ciência e a arte, conclui o autor, uma forma de consciência humana. Assim, quando aqui nos referimos a política referimo-nos a essa particularidade naturalmente humana, a esse exercício de reflexão sobre o mundo e sobre o outro, à consciência da condição do humano enquanto animal que se organiza e participa em sociedade, transformando-a, moldando-a em prol do seu progresso (ou retrocesso... Mas essa será outra reflexão).

Seguir-se-á o confronto com o cinema.

No célebre ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte da Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936-39), o filósofo assevera que a função da arte passou a ser política quando se tornou possível reproduzi-la tecnicamente. O cinema será, no fluir das suas considerações, o exemplo máximo desta alteração de paradigma para a obra de arte quando colocada em retrospectiva. Tratava-se, no fundo, de uma nova forma de arte e, por conseguinte, de uma nova forma de política.

Com o declínio da autenticidade da obra de arte, da sua existência única no aqui e no agora, à qual Benjamin se refere como “aura”, emerge a indústria cultural, um conceito estabelecido por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) designando um sistema, ou mecanismo, político e económico de massificação da opinião e fomentação do consumismo entre as massas. A arte torna-se um produto do mercado e, naturalmente, os sintomas proliferam pelos seus múltiplos polos. O cinema é, em geral, engolido, corrompido, transformado numa máquina de propaganda política implacável durante os anos da Segunda Guerra Mundial, como, enfim, já anteriormente mencionado. Sobre o cinema de animação em particular, aliás, Adorno reforça nas suas críticas o modo como a fantasia dos filmes animados se deslocou para um reflexo violento da sociedade através do qual vinha celebrado o conformismo:

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem (Adorno & Horkheimer, 1985: 65).

As ramificações ideológicas a que o cinema foi submetido e os propósitos alienatórios a si subjacentes foram, contudo, perspetivados por Walter Benjamin de um modo socialmente encorajador e otimista: assim como o cinema podia ser uma arma poderosíssima sob a manipulação de regimes fascistas e assisti-los no processo de subjugação das massas, este também poderia conduzir a um espírito revolucionário no povo. Um gesto de emancipação e resistência, diríamos, moldado desde logo no olhar do cineasta. Considere-se, a título de exemplo, filmes que se muniram das potencialidades plásticas e “mágicas” da animação como meio de oposição política e crítica social. *A Mão (Ruka, 1965)* de Jiří Trnka, será um fantástico exemplo deste gesto político do cinema onde confluem atos de resistência, apresentando uma alegoria ao contexto político do Estado Checoslovaco e aos mecanismos de opressão artística vivenciados sob o regime totalitário. Nas observações propostas por Jocelyn Hollander e Rachel Einwohner (2004) acerca da diversidade de comportamentos e categorias associadas ao conceito de “resistência”, o filme de Jiří Trnka incluir-se-á, na base de uma concordância geral a respeito da associação do conceito a movimentos sociais e ações políticas, num modo de resistência através do qual o artista adotou uma postura ativa direcionada intencionalmente contra o poder instituído. Embora não tenha sido reconhecido inicialmente como tal, após a morte do realizador em 1969, o filme *A Mão* foi confiscado e a sua exibição proibida durante cerca de duas décadas no país. Na Checoslováquia, os anos que se estenderam de 1969 a 1977 foram, efetivamente, carimbados pela imposição do silêncio público e repressão pelas autoridades (Sera, 2019: 34). À semelhança do exemplo de Trnka, Jan Švankmajer, um cineasta cuja obra poderia descrever-se como uma ode à liberdade, no seu sentido mais lato, foi proibido pelas autoridades checas de trabalhar enquanto realizador durante quase uma década por recusar vergar a sua arte à censura. Não obstante, quer *A Mão* de Jiří Trnka, quer a obra de Jan Švankmajer, continuarão a ser reconhecidas por espectadores atentos,

culturalmente conscientes, como um ato de resistência num período no qual artistas se encontravam subjugados ao silêncio e à limitação artística imposta pelas políticas governamentais. *Os Salteadores* de Abi Feijó, por sua vez, para aqui enquadramos o cinema de animação português, não expõe uma realidade do seu tempo, mas o gesto igualmente político, de pensamento crítico, interpela a consciência do espectador através da construção de uma obra que fixa a memória do passado e lança incisivas críticas ao aparelho de poder autoritário através da poesia do movimento despertada pelo toque de grafite sobre papel. Este movimento é, também ele, um movimento de resistência. Theodor Adorno opunha-se a esta ideia. A noção de que a arte seria capaz de fomentar pensamento crítico e instigar quaisquer revoltas contra o sistema não era concebível, pois a dependência dos interesses da indústria cultural suprimia-lhe a possibilidade de servir como meio de oposição política.

[...] o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exactos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (Adorno & Horkheimer, 1985: 59-60).

Uma vez mais, a história do cinema falar-nos-á de outro modo. Atente-se, por exemplo, finda a Segunda Guerra, à emergência de movimentos de resistência e ode à liberdade como o neorrealismo italiano. Em 1945, *Roma, Cidade Aberta* (*Roma città aperta*) de Roberto Rossellini dava as honras e propunha uma revolução de consciências ao expor a realidade social, política e económica da sua época e do seu país. Em Portugal, em pleno regime salazarista, o cineclubismo desempenhava um importante papel na resistência à ditadura, tendo Vasco Granja, um dos mais importantes divulgadores do cinema de animação no país, integrado o movimento. No ano 1942, ainda antes dos cineclubes ganharem força na luta política, Manoel de Oliveira estreava a longa-metragem *Aniki Bóóbó*, onde transpunha para o universo inocente da infância o retrato da sociedade portuguesa e os dilemas morais que avassalam o animal humano, orientando desde logo o seu olhar na linha do horizonte onde mais tarde germinariam as sementes do neorrealismo italiano. Fundada sob os alicerces deste movimento, surge a *Nouvelle Vague* francesa, através da qual desponta uma nova forma de pensar e fazer

cinema, uma que privilegia a reflexão sobre o *medium* ao trabalhar-se sobre o próprio *medium*. Rompem-se ligações às formas tradicionais e dominantes de criar cinema e colocam-se questões, abrem-se portas de reflexão, eleva-se o pensamento crítico... Na história do cinema tais gestos foram, na sua profunda consciência do mundo, gestos autênticos, gestos humanos e, nesse sentido, regressemos a Aristóteles, gestos políticos.

Consideramos, pois, que os contornos políticos do cinema são, como defende Walter Benjamin (1936-39), potenciais instigadores de mudanças e revoluções sociais. E tais revoltas prendem-se, no nosso entendimento, a um gesto que extrapola o ato de contemplação para culminar num movimento de reflexão crítica sobre o mundo. No prólogo do filme *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963) de Jean-Luc Godard ecoam as seguintes palavras “O cinema, dizia André Bazin, substitui o nosso olhar por um mundo em harmonia com os nossos desejos” e esse é, desde logo, um olhar político. Porque o cinema está em permanente contacto com o mundo, a visão do cineasta está também ela inserida num contexto específico que se manifesta inevitavelmente nas imagens que filma, no modo como as filma, no dinamismo do traço que esmaga o grafite contra o papel, na composição de cada fotograma e na reinterpretação da realidade através do conjunto desses mesmos fotogramas. Abi Feijó defende que todos os filmes têm um fundo de política, porque o olhar do cineasta sobre qualquer problema evocado implica a adoção de uma qualquer posição face ao mundo, perante a sociedade, e essa é, na sua essência humana, uma postura política.

Jacques Rancière (2005) vai mais longe, afirmando que o cinema não é político pelos temas que aborda, nem pelas lutas que instiga, nem pelas conjunturas sociais que denuncia. Segundo o próprio, as imagens da arte contribuem antes para “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (Rancière, 2012: 100). A abordagem do filósofo é concretizada através da análise de filmes aos quais não se associam temáticas de feição política, mas que adquirem e oferecem essa consciência de si próprios ao perspetivarem a realidade de novos e diferentes prismas. Consideramos, não obstante, que o carácter político de um filme também se constrói pelos temas que acomoda, sobretudo se regressarmos a Abi Feijó, mas sem por isso excluir essa dimensão metafísica da

realidade. Uma dimensão na qual, aliás, facilmente se reconhece a essência da animação. Uma dimensão onde se desenhavam novas paisagens da realidade em imagens que reinterpretam o visível ao esticar, torcer, esmagar o que não pode ser esticado, torcido ou esmagado, tornando presente a ausência imposta pelas leis do mundo físico. Como escrevia Paul Wells, “o corpo na animação é uma forma em constante fluxo, sempre sujeita à redeterminação e reconstrução” (Wells, 1998: trad. 213). Nessa reconstrução, a animação desenha novas dimensões do dizível por nela se fundirem imagens e palavras, ditas ou escritas, como em *Fado Lusitano* (1995) de Abi Feijó, uma série de colagens de elementos sonoros, verbais e visuais representativos da história e cultura portuguesa, consubstanciados naquilo que Eliane Muniz Gordeff (2016) descreve como uma “colagem sobre Portugal”. Jogando com montagens, transições, justaposições e colagens, a técnica de recortes utilizada visa reinterpretar e rearranjar a memória da história do país; ou como em *Automatic Writing* (2003) de William Kentridge, onde se abre espaço à criação de um mundo onde duas tecnologias arcaicas, o desenho e a escrita, se renovam mutuamente. Numa elegante melodia plástica e visual, analógica em aparência, forma e conteúdo, através do desenho que se metamorfoseia na escrita, da escrita que se metamorfoseia no desenho, do desenho e da escrita que juntos se tornam uma mulher e da mulher que se torna homem, a obra torna presente a dimensão utópica de dois media obsoletos que se encontram hoje engolidos pela revolução das novas tecnologias.

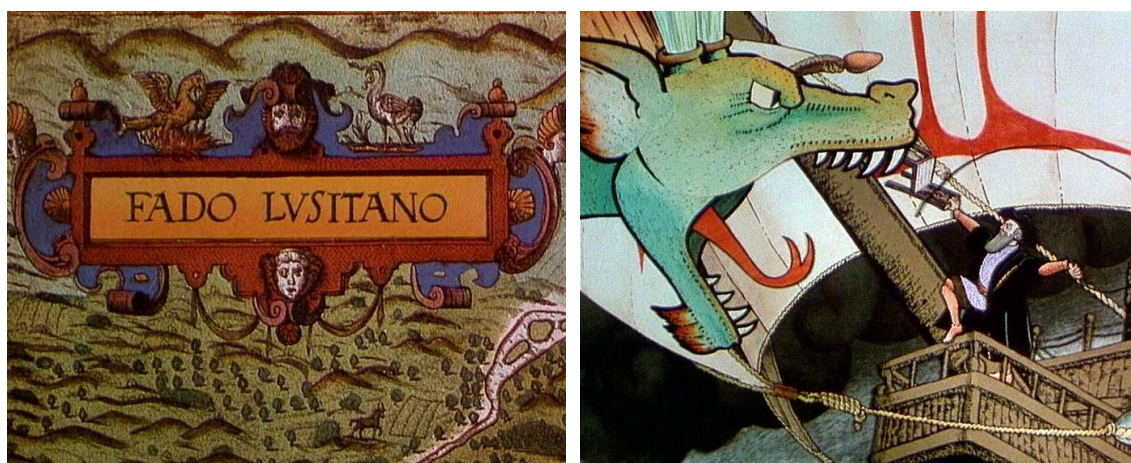


Figura 2.2 – *Fado Lusitano* (1995) de Abi Feijó.

Assim como a linguagem representa em cada indivíduo a acumulação de milênios de experiência coletiva, assim como a ciência equipa cada indivíduo com o conhecimento adquirido pelo conjunto da humanidade, da mesma forma a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo (Fischer, 1959: 252).

O cinema de animação encontra no discurso de Ernst Fisher uma proximidade epistemológica, pois na sua essência figura um movimento de reinvenção da realidade mediante um processo de reorganização do pensável ao ativar por meio dos elementos cruciais da sua expressão (Serrazina, 2018: 19) um caminho de construção de novas realidades.

III

O MUNDO ANIMADO DE ABI FEIJÓ¹⁵

Um filme é sempre uma reflexão individual e subjectiva onde os valores morais dos seus autores se espelham e é precisamente neste reflexo que se estabelece a comunicação.

Abi Feijó¹⁶

A formação de um público português que legitimasse o valor artístico, cultural e social da animação foi um passo árduo no quadro histórico do cinema de animação em Portugal. António Gaio recordava como num contexto “onde a indiferença magoa mais do que a hostilidade, formar um público é trabalho para uma geração” (Gaio, 2001: 49) e, de facto, o reconhecimento do cinema de animação em Portugal brotou do sonho, paixão e dedicação de figuras como Vasco Granja, da criação de festivais como o Cinanima e da geração de animadores provenientes de um contexto pós-revolução, como Abi Feijó, os quais marcaram a rutura com a dependência da publicidade e proporcionaram a revitalização do cinema de animação no país.

(Re)experienciar a realidade através da animação

Em conversa com Abi Feijó, o realizador e animador português recordou como até 1991 não existiam apoios à animação nacional. *Os Salteadores*, da sua autoria, e *Santa Maria* (1992) de Nuno Leonel foram os primeiros filmes de animação financiados pelo Estado. Efetivamente, a consciencialização do valor cultural da animação em Portugal constituiu um episódio árduo na sua cronologia. Diz-nos Gaio (2001: 49) que “nem mesmo a Cinemateca Portuguesa reconhecia qualquer mérito à animação, para além do entretenimento infantil”, tema algo sintomático no panorama do cinema de animação a nível internacional. Nas reflexões de Ülo Pikkov (2010: 94), a tradição do cinema fantástico de George Méliès em contraste com o realismo do cinema dos irmãos

¹⁵ Título inspirado no documentário *O Mundo Animado de Abi Feijó* (2011) de Maria Helena Pinto.

¹⁶ António Gaio (2001), *História do Cinema Português de Animação – Contributos*, Porto: Porto 2001/Capital Europeia da Cultura, p. 104.

Lumière estimulou a associação do realismo ao cinema de imagem real e da fantasia à animação, colocando-os em categorias inconciliáveis e perpetuando a ideia de que esta última é dirigida essencialmente ao público infantojuvenil:

A percepção da animação como um género distante do realismo foi determinada – entre outros motivos – pelo fato de, historicamente, ter sido predominantemente associada ao entretenimento infantil [...]. Hoje, num momento em que a animação é mais popular do que nunca e já ultrapassou há muito os limites da diversão pueril, é necessário estudar a sua relação com o realismo para melhor se compreender a natureza dos filmes animados (Pikkov, 2010: trad. 94).

Na obra de Abi Feijó poderá experienciar-se o realismo interpretado por Pikkov, “uma tentativa de reapresentar o mundo real de modo a que seja o mais próximo possível do original” (idem), na medida em que nos seus filmes de animação o gesto de reinterpretação do mundo surge justamente de uma perspetiva de proximidade reflexiva, crítica e política com a realidade social, política e cultural do seu país. O seu primeiro filme, *Oh que Calma* (1985), realizado durante o estágio no estúdio francês do Office National du Film du Canada (ONF), revela essa viagem de busca pelas suas raízes, criando a partir de oito diferentes técnicas – areia, desenho, ecrã de alfinetes, fotocópias, gravura sobre película, pastel, plasticina e recortes – ambientes visuais familiares à cultura popular portuguesa completados pela interpretação da música tradicional “Oh que calma vai caindo” pelo grupo musical do qual fez parte, Vai de Roda, indo desde logo ao encontro das considerações de Graeme Turner acerca do cinema como “um produto cultural e uma prática social, tão valiosa para si mesma como para aquilo que nos pode dizer acerca dos sistemas e processos culturais” (Turner, 1988: trad. 49).

Sobre a utilização de diferentes técnicas em filmes de animação, o realizador e animador José Miguel Ribeiro (2018) afirma que tal versatilidade possibilita abordar diferentes dimensões da realidade e/ou refletir sobre representações dessa mesma realidade, propondo como exemplo o filme por si realizado, *Estilhaços* (2016), uma combinação entre imagem real, desenho e *stop-motion* que discursa sobre a guerra colonial cruzando as perspetivas de um pai e de um filho, o olhar de quem viveu o conflito olhos nos olhos e o olhar de quem, através das recordações de outrem, dele se

viu contaminado. Anabelle Honess Roe (2011) sublinha como a animação, especialmente os documentários animados, apresentam o mundo numa amplitude e profundidade tais que a imagem real por si só não consegue. Diz-nos: “A vida é rica e complicada de maneiras que nem sempre estão disponíveis para observação” (Roe, 2011: 229).



Figura 3.1 – Oh que Calma (1985), o primeiro filme de animação de Abi Feijó.

O gesto de reapresentação da realidade nos filmes de Abi Feijó, e em última análise no cinema de animação, contraria a lógica do cinema de imagem real por se preocupar mais com o que as coisas significam e não tanto com o que se parecem, celebrando assim uma dimensão metafísica da realidade (Wells, 2005: 11). Abi fá-lo eximamente. Por um lado, através da forma, concretizada nas técnicas utilizadas para explorar poeticamente qualquer elemento do mundo e tirar partido das possibilidades plásticas e “mágicas” oferecidas pela animação, estabelecendo uma conexão com o espectador por lhe comunicar um olhar que poderá sempre conduzir ao exercício da reflexão, não necessariamente por intencionalidade, mas por resultado de um processo de comunicação que floresce do exercício de construção de novas realidades. As palavras de Fernando Luso Soares serão pertinentes neste contexto, quando defende que “o verdadeiro estudo não se resume ao ler e repetir. A prática da reflexão, que pode conduzir à livre discordância, eis a sanação de que os nossos espíritos tanto necessitam hoje” (Soares, 1975: 10). Por outro lado, Abi Feijó reapresenta a realidade através das temáticas por si abordadas, as quais, note-se, nos seus filmes não se traduzem tanto numa preocupação em contar histórias, mas na corporificação de um olhar pessoal e humano sobre o mundo e como nessa expressão reside um movimento político.

Mais do que a sua história um filme de animação transmite a vivência, o sentimento, a fruição estética assumida pelo seu autor e partilhada com o público e quanto maior for o empenho do seu autor maior será a atenção do espectador e melhor esta comunicação se estabelece.¹⁷

O diálogo com a realidade proporcionado pela estrutura formal e temática nos filmes de Abi aproximar-se-á do termo “animated worlds”, ou mundos animados, empregue por Suzanne Buchan para aludir à “experiência cinematográfica que é somente acessível ao espectador através das técnicas disponíveis no cinema de animação” (Buchan, 2006: trad. vii). A diversidade de técnicas e a capacidade de combinar entre si múltiplas e distintas linguagens artísticas, desde desenho, pintura, gravura, fotografia, escultura, banda-desenhada, entre outras, presenteia a animação com possibilidades inimagináveis e transforma-a, pois, como já anteriormente sublinhado, uma experiência de construção de novas realidades.

A dimensão política de Os Salteadores

Dizíamos que o cinema é político na medida em que ao relacionar-se com o mundo e entrelaçar-se com a vivência em sociedade reflete uma forma de consciência humana. Afirmávamos que o cinema de animação é político na medida em que, partindo do vínculo experienciado entre o próprio cinema e o mundo e acrescentando-lhe as potencialidades plásticas da animação, conduz a novas noções e concepções de realidade ao reconstruir, reinterpretar, reapresentar a dimensão do real, ou ainda, como colocado por Suzanne Buchan, ao desafiar a “normatividade corpórea, tornando as fronteiras entre corpos e ambientes (bem como entre corpos e outros corpos) maleáveis e elásticas” (Buchan, 2006: trad. 51), colocando em evidência, segundo a autora, as implicações políticas, sociais e culturais do corpo animado. E é precisamente por se afastar de uma mera representação da realidade que o cinema de animação adquire particularidades políticas assinaláveis. Diz Jacques Rancière: “a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino” (Rancière, 2012: 78) e o que é a animação se não um corpo em constante transformação,

¹⁷ Abi Feijó, *Filmógrafo vida de perdição*. Disponível em <http://www.ciclopefilmes.com/abi-feijo/textos-escritos-por-abi/filmografo-vida-de-perdicao>.

o que é a animação se não “a única arte [...] na qual a personagem representada pode transformar-se a si mesma, tornando-se assim a sua própria autora” (Denis, 2010: 37) e apoderando-se, deste modo, do seu próprio corpo. Veja-se *Retouches* (2008) de Georges Schwizgebel, por exemplo, uma belíssima animação que desconstrói a percepção comum da realidade e analisa a mudança do mundo que nos rodeia num jogo de retoques, de transformações e de, enfim, metamorfoses, essa tão ímpar singularidade da animação que desafia noções pré-concebidas do real e do imutável (Serrazina, 2018). Ou tome-se como exemplo ainda *Abraço do Vento* (2004) de José Miguel Ribeiro, um filme que contempla a paisagem portuguesa através da poesia do movimento do mundo natural, da matéria que se transforma ao som da vida humana, numa dinâmica de metamorfoses cuja composição sonora e visual constrói novas ligações entre a Natureza e o animal humano. Ao assumir a sua relação de dependência perante a mão que lhe dá vida e de liberdade ao tornar-se um corpo que já não é somente um corpo, um corpo que diz algo mais sobre si mesmo, a animação apresenta-se como uma arte onde o artista encontra uma tela para discursar politicamente sobre o mundo.

A obra cinematográfica de Abi Feijó explora esta dimensão recorrentemente, valorizando as características específicas do cinema de animação e tirando partido destas para se reunir com a cultura do seu país e apresentar ao espectador uma combinação de experiências sonoras e visuais nas quais se poderá identificar uma identidade portuguesa a braços com um apelo à importância da preservação da memória. Nos seus filmes encontra-se ainda, explícita ou implicitamente, um eco vívido do gesto político de reconstrução de uma realidade que em 1923 encontrou meio de expressão através de *O Pesadelo de António Maria*. A confluência de todos estes elementos na filmografia de Abi estabelece uma herança ou tradição política do cinema de animação em Portugal que na sua génese não dispôs meios para se fortalecer. *Os Salteadores* será, neste contexto, o filme onde o cinema de animação português viu reafirmado o seu legado inicial. Por um lado, a realização no seio do Filmógrafo, estúdio fundado por Abi como resultado de um tremendo amor pelo cinema de animação e na genuína perspetiva de afirmar o valor cultural da animação no panorama nacional através da cooperação e colaboração entre criadores, coloca-o num lugar privilegiado da história, quer pela projeção e reconhecimento internacionais que alcançou

permitindo-lhe consolidar os apoios nacionais e fortalecer a geração de animadores pós-revolução, quer pelo consequente estabelecimento de um legado cultural, social e artisticamente robusto para o cinema de animação português. Nas bonitas palavras de Pedro Serrazina:

Se hoje o Cinema de Animação Português tem a qualidade que tem, muito deve ao trabalho ali desenvolvido e inquestionavelmente ao esforço do Abi, alguém que esteve na sua origem e acreditou sempre que viver da Animação podia ser mais do que um simples sonho (Gaio, 2001: 107).

Por outro lado, a dimensão sociopolítica presente na temática trabalhada em *Os Salteadores* justifica-lhe a união a *O Pesadelo de António Maria*. Na base da sua abordagem narrativa surge o conto homónimo escrito pelo poeta e ensaísta Jorge de Sena, um texto extremamente visual e cinematográfico, disse-nos Abi, que procura invocar uma reflexão sobre a liberdade e resistência à ignobilidade de regimes fascistas, tornando presente a época da guerra civil espanhola a partir da reinterpretação e rearranjo de elementos históricos de onde emergem memórias esquecidas ou apagadas dos apelidados “salteadores”, opositores do regime de Franco, fugitivos da guerra civil que procuravam refúgio em Portugal e viviam em clandestinidade nas montanhas. Na história do cinema de animação em Portugal, como mencionado no capítulo anterior, António Pilar já havia feito um retrato caricatural, de tom violento, deste momento histórico, nomeadamente do general Francisco Franco, através de *Franco Assassino*. Mas enquanto este, ou para todos os efeitos *O Pesadelo de António Maria*, um retrato igualmente cómico, absolutamente sarcástico, da ideologia que criticava, poderão inclinar-se para um discurso quase panfletário, os filmes de Abi Feijó dão um passo além deste envolvimento das imagens numa dimensão intencionalmente ideológica. Absorvem deles sim uma vontade de pensar sobre o mundo e refletir sobre o nosso contexto através das ferramentas disponibilizadas pela animação. Fazem-no não somente partindo de uma reconstrução quase documental de episódios históricos, como é notável da sua filmografia *Fado Lusitano*, e como é admirável exemplo na história do cinema de animação *The Sinking of the Lusitania* (1918) de Winsor McCay, mas, regressando a *Os Salteadores*, na transposição da escrita para a narrativa

audiovisual, procurando estabelecer novos pontos de contacto, novas interpretações, novos olhares sobre a história, sobre Portugal e sobre o próprio corpo animado.

Atente-se, no núcleo deste enquadramento, à proposta formulada por Jacques Rancière (2008) para desconstruir a ideia que coloca o gesto político do cinema em relação direta com a sua finalidade militante, uma que urge em despertar atos de resistência no espectador ao colocar em evidência qualquer problema do mundo. Rancière propõe antes deslocar esse olhar para outra disposição da realidade, onde o tempo e o espaço se transformam, não por via do choque, indignação ou violência das imagens, mas por contrariar o que se apresenta como real, visível, dizível ou possível. Diz-nos Rancière:

O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.

Essa criação é trabalho da ficção, que não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora (Rancière, 2012: 99).

O movimento de resistência em *Os Salteadores* advém de um compromisso de exploração da realidade concretizado através da linguagem cinematográfica que prioriza a sonoridade e visualidade dos ambientes na perspetiva de que aquilo que eles comunicam na omissão é mais importante do que aquilo que dizem pela revelação. Embora o tema abordado esteja manifestamente inserido numa perspetiva crítica, de comentário militante em oposição ao regime fascista e aos mecanismos de limitação da liberdade, o gesto político do filme de Abi reside mais no ágil jogo do preto e do branco, da omissão versus revelação, dos esboços que ocupam a tela falando de verdades que ao mesmo tempo são ficção, dos corpos que se metamorfoseiam noutros corpos, nos corpos dos salteadores que se esfumam na luz e nos corpos dos seus assassinos que emergem do negrume. Sobre isto, Jorge Campos faz um perspicaz e brilhante comentário:

Este método funciona, na prática, como um convite ao recetor no sentido de, ele próprio, participar na reconstrução do relato de uma época e da sua atmosfera,

justamente porque, ao evitar o estereótipo, introduz um elemento de ambiguidade indutor de uma vontade acrescida de completar o sentido do mundo representado: um mundo a preto e branco, dir-se-á, e portanto susceptível de acentuar uma leitura de contrastes e todavia, um mundo complexificado pela hábil utilização das luzes ora revelando, ora escondendo, numa espécie de jogo exploratório no sentido da própria história (Campos, 1994 apud Gaio, 2001: 116).

O filme a preto e branco, desenhado a grafite sobre papel, acompanha três homens que viajam de carro durante a noite. No caminho, confrontam recordações da guerra civil espanhola e partilham experiências tão passadas no tempo quanto presentes na sua memória. As imagens do que outrora foi e do que agora é, do que se dizia ser e do que se diz ter sido vão-se associando a outras por via da montagem, num jogo de significados que evoca a dimensão sociopolítica da imagem animada. Poderíamos destacar neste contexto dois elementos particulares de *Os Salteadores* através dos quais se proporciona uma reflexão sobre as especificidades que a animação mais habilmente lhe outorga em contraste com o que a imagem real lhe poderia oferecer e, na reunião com esse entendimento, decifrar a dimensão metafórica onde algumas das imagens estão mergulhadas. A estrada é, desde logo, uma constante no filme de Abi, adquirindo, para além do seu valor literal, isto é, da estrada que representa uma estrada, uma simbologia na relação que essa mesma imagem estabelece com o conteúdo do filme, brindando-o com uma narrativa paralela, possibilitando evocações, alusões, sugestões, enfim, múltiplos discursos dentro da sua estrutura logicamente definida e contextualizada (Wells, 1998: 84). Em *Os Salteadores*, a representação da estrada corresponde ao entendimento comum da sua definição, mas acomoda igualmente uma experiência de dimensão metafórica. Ela é, no fundo, um caminho físico, um caminho transitado pelo veículo onde viajam os três homens, que por sua vez remete para o mesmo percurso onde no passado um par de lobos interseitou um desses homens, lobos esses que surgem no lugar de outra coisa, no lugar de salteadores, dir-nos-ia Jorge Campos (1994 apud Gaio, 2001: 116), os quais outrora percorreram também eles essa estrada. Ela é, no fundo, um caminho que atravessa o passado e o presente, tornando-os experiências indivisíveis e simultâneas. Ela é, no fundo, e para citar Rancière, “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (Rancière, 2012: 92).



Figura 3.2 – Cena inicial de Os Salteadores (1993), quando dois lobos surgem na estrada.

A imagem da própria estrada, que parece metamorfosear-se e adquirir novas formas através da plasticidade da animação, transmite uma sensação de ansiedade, por vezes de assombro, ao colocar as personagens e subsequentemente o espectador no limite de uma sensação de segurança que parece poder esvanecer-se a qualquer instante. Sentimento que por certo não nos parecerá estranho extrapolar aos ditos “salteadores”, homens que não encontravam lugar na sua pátria e carregavam consigo o preconceito de um país estrangeiro que não aceitava dar-lhes refúgio. Assim sobreviviam, no movimento permanente dessa estrada de onde pendiam entre a vida e a morte. O cineasta Jean-Luc Godard, no seu ensaio “Towards a Political Cinema” (1950), cita o filósofo francês Brice Parain numa nota de rodapé para aludir ao fortíssimo impacto que vive naquilo que as imagens significam e não propriamente naquilo que representam: “o signo obriga-nos a ver um objeto através do seu significado” (Parain apud Godard, 1986: trad. 16). A política da animação acontece justamente neste acesso ao mundo que não é imediato mas mediado por transformações, movimentos que se

tornam noutro tipo de movimentos (Herhuth, 2016: 10), movimentos que constroem novas percepções da realidade e convidam a um exercício de consciencialização pessoal, social, afastada de intenções militantes e próxima de um olhar que questiona os limites entre o real e o ficcional, que reflete sobre o que as palavras mostram e ouve o que as imagens dizem, tal como é natural no fluir da vida.

Neste enquadramento sublinhamos, para além da estrada, a cor, ou a sua ausência, em *Os Salteadores*. O jogo entre a animação, que por si só se sabe ser uma ilusão; o preto e o branco, que não associamos à realidade por percecionarmos o mundo a cores; e a cor que nos saúda em alguns momentos específicos do filme, coloca o espectador em confronto direto com uma ilusão que parece adquirir, nos momentos onde a cor emerge, maior proximidade com a realidade. O filme não é a cores, note-se, mas por diversas vezes por elas é saudado, sugerindo uma relação entre a sua dimensão ficcional, e desde logo a do conto de Jorge de Sena, e a realidade do relato. Quando o fogo na fogueira dos salteadores ou o fogo que queima o documento com a identificação dos salteadores fuzilados se enche de cor, por exemplo, somos despertados para o facto de esses elementos nos parecerem mais reais, e como tal, aquilo sobre o qual o filme se debruça, “são disposições do corpo e do espírito em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo” (Rancière, 2012: 101). Esse confronto coloca o espectador numa posição de hesitação, porque as imagens não mostram mas falam e as palavras não dizem mas mostram, fortalecendo-se um olhar político sobre o mundo, sobre este episódio doloroso da história de Portugal. “O preto e branco reverte a cor, a cor é um sinal de esperança num mundo de sombras, o fogo, um sinal de rebeldia. O ecrã vem a negro, ficam ressonâncias dos cantos de resistência” (Campos, 1994 apud Gaio, 2001: 117). É nesta dimensão simbólica, onde a montagem atribui significado às imagens, onde as elipses abrem a porta ao imaginário do espectador, que se cria espaço à resistência, acendendo a esperança daqueles que dela acreditam resultar mudanças sociais positivas (Hollander & Einwohner, 2004: 550) e de onde emerge um gesto político, não pelo que o filme conta, mas pelo que não conta, subvertendo as noções do que é real e desafiando o entendimento comum acerca da nossa existência (Wells, 1998: 11).

Clandestino, um discurso sobre a condição humana

Enquanto *Os Salteadores* é um filme bastante próximo do conto em que se baseia, possibilitado em grande medida pela escrita visual de Jorge de Sena, a relação entre *Clandestino* e “O Viajante Clandestino” de José Rodrigues Miguéis estabelece-se mais pela técnica do que pela narrativa.

O conto fala-nos de um passageiro clandestino a bordo de um velho cargueiro ferrugento que atraca num porto na manhã de natal. O modo como o filme retrata a essência desse conto parte da atenção a um detalhe em particular na escrita de Miguéis que, na ausência de uma forte visualidade narrativa, brinda a animação de Abi Feijó com uma interessante riqueza simbólica. A alusão a um cargueiro ferrugento, descrito por José Rodrigues Miguéis como “esgalgado, de alta chaminé enferruscada, com grandes remendos no casco a desfazer-se em ferrugem” (Miguéis, 1962: 37), foi o pormenor que interpelou Abi e o conduziu à técnica de animação usada para conferir vida a *Clandestino*: a areia. A familiaridade da cor, a afinidade das superfícies, a dinâmica das texturas – a rugosidade da areia com a aspereza da ferrugem, propõe um mergulho na crueza da realidade através da crueza dos materiais. Na realidade, como já vimos, Abi Feijó não despromove o seu olhar do mal que ocupa o mundo nem o camufla em silêncio conformista, as suas posições são manifestamente e conscientemente políticas, mas importará mais refletir, pois, como havemos tentado fazê-lo até aqui, acerca desta outra dimensão da sua obra, a que desconstrói e reconstrói o mundo, não o condenando mas revelando-o, seja através da relação do preto e branco despertada pelo gesto do grafite, seja na efemeridade do toque impresso na areia, que ora levado pela suave ou brusca passagem de correntes de água, ora sacudido pelo vento, ora moldado pela nossa mão, deixa o espectador à mercê da sua própria consciência e, em última instância, da efemeridade da sua existência. A análise de António Melo é sobre isto incisiva:

Fica a impressão que ele quer interpelar a má consciência do espectador, o seu egoísmo consumista, aquele que se tranquiliza dando aos pobres o que está destinado a ser lixo. Mas, [...] fica apenas um olhar. Não lhes conhecemos o nome, não entramos na sua intimidade afectiva. [...] O próprio suporte que sustenta a narrativa é fugaz – um banco de areia (Melo apud Gaio, 2001: 119).

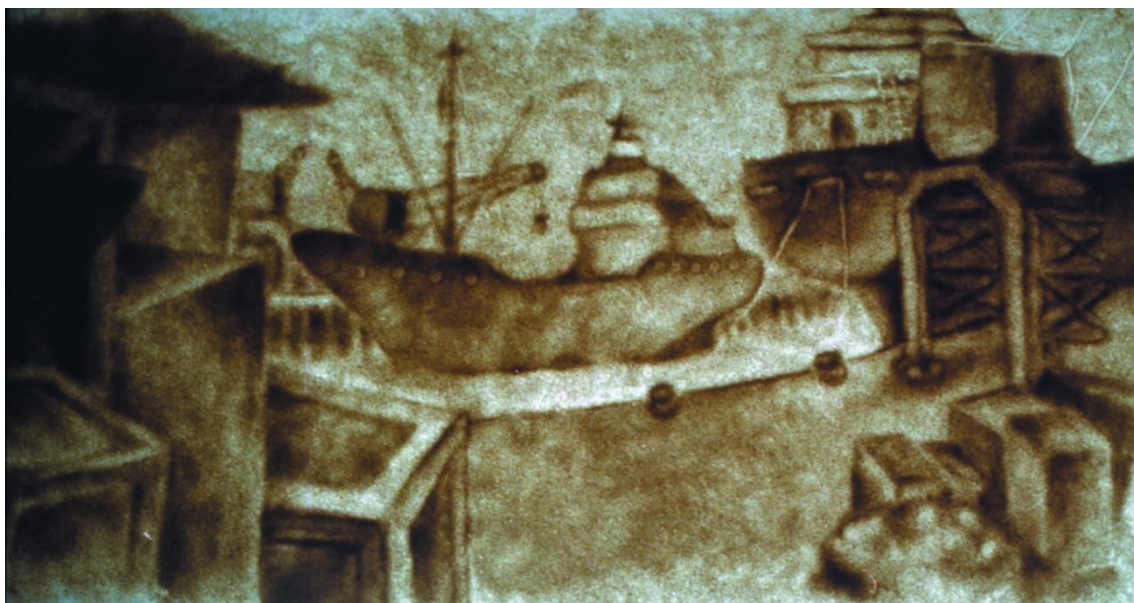


Figura 3.3 – Imagem do porto em *Clandestino* (2000) de Abi Feijó.

A este homem de quem jamais conhecemos a identidade, a este pedaço da vida de um ser que luta incessantemente pela sua liberdade, a animação vem servir de “auxiliar à imaginação, podendo facilitar a consciencialização, a compreensão e a compaixão do público perante um sujeito cuja posição poderá encontrar-se potencialmente distante da sua” (Roe, 2011: trad. 228). Poderá, de facto, mas não o está. Há muito deste passageiro clandestino no espectador, não fosse *Clandestino* um penetrante olhar sobre a condição humana. A condição da vida, a condição da morte. A condição de um ser que constantemente desafia as suas circunstâncias, a sua efemeridade, diríamos, impelindo-o a tomar consciência de si próprio e dos outros. Um ser político, afirmá-lo-ia novamente Aristóteles, um ser social.

Através de areia sobre vidros com luz a revelar-lhe a transparência, relembra-nos este filme que a política se faz justamente de um olhar lúcido e de um gesto ativo, fundamental num presente que se quer melhor futuro. Existe, pois, na obra de Abi Feijó um permanente diálogo com a história e, desde logo, com a sua contemporaneidade. Um diálogo de consciências, reforce-se, nunca monólogos de submissão. À semelhança do que afirmávamos no início desta dissertação, os filmes de Abi celebram a história, homenageiam a vida, munindo-se da animação a fim de transformá-la. Na realidade, diz Hauser, “a arte pretende sempre modificar a vida” e “por mais ligeira e despreocupada, fantástica e extravagante que seja, serve não só indirectamente, estimulando o sentido

da realidade, mas também directamente, como meio de magia, do ritual e da propaganda, para arranjar armas na luta pela existência” (Hauser, 1973: 15). Na verdade, a animação pode extrapolar o plano do mero entretenimento, almejar a dimensões de maior complexidade crítica e ir de encontro ao contexto da sua época. Servir-nos-á como precioso exemplo o filme *Água Mole* (2017), de Alexandra Ramires (Xá) e Laura Gonçalves, onde relatos reais se entrelaçam à ficção, onde analogias e metáforas convocam discursos de cariz social e feição altamente política, refletindo de modo tão inocente quanto mordaz sobre a desertificação do interior de Portugal. A trilogia animada de Regina Pessoa, na qual estão integrados os filmes *A Noite* (1999), *História Trágica com Final Feliz* (2005) e *Kali, o Pequeno Vampiro* (2012), apresenta outra dimensão deste olhar. O gesto de procura pelas suas raízes advém de uma consciência genuinamente pessoal, que revisita o passado no embalo do aroma agridoce de memórias de infância, evocando o medo, a solidão, mas também a luz e a aceitação, discursando, no seio das suas experiências, sobre o modo como a diferença é percecionada pela sociedade e como nela reside a beleza do ser humano. Como defende Abi Feijó, “as obras não são neutras, têm sempre uma posição política, as pessoas podem querer esquecer ou assumi-las mais claramente, mas em qualquer momento é sempre uma posição política, mesmo Disney é uma posição política” (Feijó, 2005 apud Gordeff, 2016: 87). É esta ausência de neutralidade e presença de consciência que ecoa na sua filmografia, e é nessa postura ativa sobre a “prática” da animação que as palavras de Jorge de Sena farão todo o sentido:

Diz-se às vezes que há muito de amor do mal no evocá-lo e referi-lo. E que é disso que ele se perpetua. O mal não se perpetua senão no pretender-se que não existe, ou que, excessivo para a nossa delicadeza, há que deixá-lo num discreto limbo (Sena, 1982: 20).

Confirmar-nos-á a obra de Abi Feijó que assim é, pois não finge, não esquece, não ignora. Ela aceita o mal como uma constante da vida, mas fá-lo sabendo ser passível desafiá-la, como é natural da condição humana, da vida que não se verga a uma morte que lhe é certa desde nascença, pois se do mundo poderão forjar-se gestos de resistência, que ele os conheça através da arte, que ele os conheça através da vida.

Entendemos, enfim, que no cinema de animação vive um fortíssimo meio de comunicação com o mundo, transformando-o, reinterpretando-o, celebrando-o. A arte, no fundo, é uma celebração. Com ela é-nos outorgada a possibilidade de partilhar de sentimentos, memórias, emoções, pensamentos, ideologias, reflexões... E é nessa relação com o mundo que a animação extrapola a dimensão da fantasia e da imaginação para se tornar parte da nossa consciência. Uma forma de consciência que se ramifica a níveis complexos, com contornos culturais, sociais e políticos profundos que libertam o corpo animado do seu próprio corpo, transformando-o em algo mais. Com efeito, a animação oferece-nos ferramentas poderosíssimas para pensarmos sobre o mundo através da criação e uso do espaço animado, para refletirmos sobre o nosso contexto e tornarmo-nos parte ativa naquilo que nos rodeia. Poderíamos aqui recuperar as reflexões do historiador de arte Arnold Hauser (1973) quando afirma, relativamente à arte, que nela se inscrevem movimentos, intenções e comportamentos que ultrapassam o simples ato de contemplação:

Ela não é, de modo algum, o produto de um comportamento meramente contemplativo, que aceita simplesmente as coisas ou que se lhes dá de modo passivo. É, muito mais, um meio de possuir o mundo pela força ou pela astúcia, de dominar as pessoas através do amor ou do ódio, de se apoderar directa ou indirectamente do sacrifício. [...] ela é e continuará a ser realista e activa, e só excepcionalmente se tornará na expressão de um comportamento desinteressado ou neutro em face de questões da praxis (Hauser, 1973: 15-16).

A obra de Abi Feijó, e o próprio autor, que assume pertencer a uma família com antecedentes de resistência ao fascismo, não poderiam encontrar nestas palavras melhor descrição. Como assegura António Gaio, “o Cinema é uma arma que denuncia e faz pensar” (Gaio, 2001: 87) e os filmes de Abi dão precisamente um passo além do entretenimento e adotam uma posição significativa para fazer emergir um debate em torno do papel do cinema de animação enquanto veículo de resistência, exigindo por isso um exercício de constante introspeção. Analisar a genealogia filmográfica de Abi Feijó torna presente este enredo comum, de crítica aberta e memória acesa, em permanente diálogo com a sua contemporaneidade.

REFLEXÕES FINAIS

É maravilhoso assistir à materialização do que a princípio era apenas uma ideia e que pouco a pouco se torna real.

*Regina Pessoa*¹⁸

No fluir desta investigação procurámos olhar para a animação como um meio – e espaço – de reflexão crítica, consciencialização social, resistência política e comunicação com o outro. Procurámos compreender de que modo a animação proporciona uma experiência de reinterpretação e reconfiguração da realidade que, quer num intencional ato de resistência que almeja inflamar consciências sociais, quer num gesto que foge a propósitos militantes, culmina numa ação humana e como tal num movimento político. Movimento. O que é a vida se não movimento? Já o afirmava Vasco Granja (Gaio, 2001: 88). E o que é a animação se não a expressão do tão belo movimento a que chamamos vida? Na história do cinema de animação em Portugal, a obra de Abi Feijó reitera esta relação, e ao encontrar na imagem animada palco para se debruçar sobre problemáticas de feição sociopolítica, vem convocar, e recuperar para o cinema de animação português, uma herança de contemporaneidade iniciada em 1923 com *O Pesadelo de António Maria*.

Neste trabalho, compreendendo as suas limitações e fragilidades, em particular o esclarecimento da noção de um “cinema político”, a qual necessitaria de uma maior e mais complexa sustentação teórica, sugerimos olhar para a política da animação através da sua capacidade de transformar a realidade, o espaço, o tempo e a nossa própria perceção do mundo. Pensar estas questões a partir da obra de Abi Feijó, particularmente através de *Os Salteadores* e *Clandestino*, pareceu-nos fazer todo o sentido, não somente pelas preocupações sociais e políticas do próprio autor, mas pelo olhar que desconstrói o seu contexto, expondo-o ao redesenhá-lo, emancipando o significado das imagens animadas e da técnica que suportam ou as suporta em oposição à representação visível e imediata do mundo. Aqui reside a nossa humilde proposta de

¹⁸ Regina Pessoa, *Artigo Pixel*, disponível no *website* da Ciclope Filmes.

um possível modo de pensar a política nos filmes de Abi, e em última instância no cinema de animação.

Por outro lado, considerando os ainda escassos estudos teóricos sobre o cinema de animação português, parecer-nos-á pertinente destacar alguns temas que, no decorrer desta dissertação, nos pareceram ancorar nestas reflexões e poderão inspirar futuras investigações. Nomeadamente, compreender de que forma a animação portuguesa poderá contribuir para a construção de uma imagem de Portugal e refletir uma identidade portuguesa; desenvolver uma análise histórica aprofundada que contemple o lugar ocupado pela animação portuguesa numa perspetiva global, refletindo acerca dos diálogos, paralelismos e disparidades que estabeleceu e continua a estabelecer com o cinema de animação internacional; ou ainda, a fim de complementar a obra *História do Cinema Português de Animação – Contributos* de António Gaio, cujo estudo se estende de 1923 a 2000, seria decerto notável uma investigação que enquadrasse historicamente o cinema de animação português desde o início do século XXI até à atualidade. Em contexto contemporâneo, aliás, a alteração de paradigma diante da qual o cinema se viu absorvido devido ao advento das novas tecnologias, nomeadamente com o brotar do digital, coloca na animação o peso da quase impossibilidade de definição pela disparidade de configurações em que se ramificou. Este esbatimento de fronteiras coloca-nos diante de novas e interessantes perspetivas políticas e sociais: por um lado, a de um cinema português cujo progresso assenta na realidade do autor que necessita do sustento financeiro da indústria e da indústria que precisa do potencial criativo do autor, mas cujo intercâmbio nem sempre se revela simbiótico; e, por outro lado, a de um cinema português que, na presença de um modo específico de ser feito, se o tiver, e na ausência de uma indústria que o sustente, afastar-se-á dos grandes circuitos comerciais descobrindo novas formas de “fazer” animação, formas que simultaneamente recuperem as noções tradicionais do *medium* e aceitem o futuro digitalizado, como se tem verificado, aliás em alguns filmes animados contemporâneos. São fantástico exemplo os de Regina Pessoa, produzidos por Abi Feijó, em que a autora funde a gravura animada com técnicas digitais e vem assim enriquecer a herança da animação em Portugal que, embora rodeada por um mundo quase completamente digitalizado, se emancipa por meio das suas limitações.

Num momento em que se torna ténue a linha que separa o cinema de imagem real do cinema de animação, incluir o estudo e a reflexão da animação nos estudos fílmicos e pensá-la filosoficamente, compreendendo as suas implicações sociais, políticas e culturais, parece-nos absolutamente pertinente, se não necessário. Reiterando a nossa afirmação inicial, falar sobre cinema de animação é falar sobre ideologias, conceitos, preconceitos, estereótipos, pensamentos, desabafos ou imaginários inseridos num contexto histórico, político, cultural, ambiental e social específico que dialoga com a sua contemporaneidade. Esse diálogo é hoje crucial. A humanidade vive momentos de urgência. Os movimentos radicais estão a proliferar a um ritmo alarmante, o incentivo ao medo e ao ódio tem encontrado nos media digitais um ambiente propício para se multiplicar, o planeta está à beira do colapso... A alienação do pensamento torna-nos cativos da “caverna” de Platão. Devemos, como nos incentiva o filósofo, procurar saber mais acerca daquilo que sabemos e do que aquilo que sabemos. A animação, pela pluralidade de linguagens artísticas que é capaz de combinar, e não dependendo da linguagem verbal, possui em si um enorme potencial de comunicação, essencial para criar esse diálogo crítico, de reflexão e ação, que o mundo tanto precisa.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (1947) *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente* (trad. portuguesa *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985)
- ALVAREZ, José Carlos (coord.) (2010) *A República foi ao Teatro*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- ARISTÓTELES, Πολιτικά (trad. portuguesa *Política*. Lisboa: Vega, 1998.)
- BARRIER; Michael (1999) *Hollywood Cartoons: American Animation in its Golden Age*. Oxford: Oxford University Press.
- BATKIN, Jane (2017) *Identity in Animation: A Journey into Self, Difference, Culture and the Body*. Nova Iorque: Routledge.
- BECKMAN, Karen (ed.) (2014) *Animating Film Theory*. Durham e Londres: Duke University Press.
- BENDAZZI, Giannalberto (2016) *Animation: A World History: Volume I: Foundations – Golden Age*. Nova Iorque: CRC Press.
- BENJAMIN, Walter (1936-39) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit* (trad. portuguesa “A Obra de Arte da Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pp. 71-113. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992.)
- BUCHAN, Suzanne (2013) “Cinema of Apprehension: A Third Entelechy of the Vitalist Machine” in Buchan (ed.) *Pervasive Animation*, pp. 143–171. Londres: Routledge.
- BUCHAN, Suzanne (2006) *Animated ‘Worlds’*. Bloomington: John Libbey Publishing.
- BURKE, Timothy & BURKE, Kevin (1999) *Saturday Morning Fever: Growing Up with Cartoon Culture*. Nova Iorque: St. Martin’s Griffin.
- CASTRO, Ilda (2004) *Animação Portuguesa – Conversas com*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

CRAFTON, Donald (1987) "J. Stuart Blackton's Animated Film" in Solomon, Charles (ed.) *The Art of the Animated Image: An Anthology*, pp. 13-26. Los Angeles: The American Film Institute.

CUBITT, Sean (2007) "The Cinema of Attractions" in *Animation: an interdisciplinary journal*, 2, pp. 275-286.

DENIS, Sébastien (2007) *Le Cinéma d'Animation* (trad. portuguesa *O Cinema de Animação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010)

FEIJÓ, Abi (s.d.) "Filmógrafo vida de perdição" in *Ciclope Filmes*. Disponível em <http://www.ciclopefilmes.com/abi-feijo/textos-escritos-por-abi/filmografo-vida-de-perdicao>

FISCHER, Ernst (1959) *Von der Notwendigkeit der Kunst* (trad. portuguesa *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983)

GAIO, António (2001) *História do Cinema Português de Animação. Contributos*. Porto: Porto 2001/Capital Europeia da Cultura.

GALRITO, Fernando (2010) "História da Animação Portuguesa. A Alma Portuguesa" in *Catálogo MONSTRA 2010*, 10, pp. 6-8.

GEDEÃO, António (1956) "Pedra Filosofal" in *Movimento Perpétuo*. Coimbra.

GODARD, Jean-Luc (1950) "Towards a Political Cinema" in *Godard on Godard*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1986.

GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef (2005) "Only Cinema Narrates Large-scale History by Narrating its own History" in *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*, pp. 87-96. Oxford: Berg.

GORDEFF, Eliane Muniz (2016) "Uma Colagem sobre Portugal: o Fado Lusitano de Abi Feijó" in *Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, 7(15), pp. 80-88.

GRILLO, João Mário (2006) *Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.

- GUNNING, Tom (1986) "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde" in Strauven, Wanda (ed.) *The Cinema of Attractions Reloaded*, pp. 381-389. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2006.
- HAUSER, Arnold (1973) *Kunst und Gesellschaft* (trad. portuguesa *A Arte e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.)
- HERHUTH, Eric (2015) "The Politics of Animation and the Animation of Politics" in *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 11(1), 2016, pp. 4-22.
- HOLLANDER, Jocelyn A. & EINWOHNER, Rachel L. (2004) "Conceptualizing Resistance" in *Sociological Forum*, 1(4), pp. 533-554.
- LISBOA, Ricardo Vieira (2015) *Abi Feijó: "a animação é tanto mais rica quanto mais poéticos forem os movimentos"*. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/10/abi-feijo-a-animacao-e-tanto-mais-rica-quanto-mais-poeticos-forem-os-movimentos/>
- LUÍS, Luís (2012) "Desenhos animados! Uma gramática do movimento para a arte paleolítica do vale do Côa" in Sanches, Maria de Jesus (ed.) *1ª Mesa Redonda Artes Rupestres da Pré-História e da Proto-História: Paradigmas e Metodologias de Registo*, pp. 69-80. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural.
- MADUREIRA, Marta Alexandra da Cruz (2008) *As Máquinas de Maria*. (Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto)
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1962) "O Viajante Clandestino" in *Gente da Terceira Classe*. Lisboa: Estúdios Cor, pp. 33-47.
- NELMES, Jill (2012) *Introduction to Film Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- PESSOA, Regina (s.d.) "Artigo Pixel" in *Ciclope Filmes*. Disponível em <http://www.ciclopefilmes.com/regina-pessoa/textos-escritos-por-regina/artigo-pixel>
- PIKKOV, Ülo (2010) "On Realism in the Animated Film" in *Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film*, pp. 93-109. Tallinn: Estonian Academy of Arts.
- PLATÃO. Πολιτεία (trad. portuguesa *A República*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002)

RANCIÈRE, Jacques (2008) *Le Spectateur Émancipé* (trad. portuguesa *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012)

RANCIÈRE, Jacques (2005) “Política da Arte” (trad. portuguesa in *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1 (15), pp. 45-59, 2010)

RIBEIRO, José Miguel (2018) “Disputed Boundaries: Testimony, Memory and the Media”. Orador principal em Animação na Conferência *Ecstatic Truth – Making Sense: Between Fantasy and Fact*. Lisboa: Universidade Lusófona.

ROE, Honess Annabelle (2011) “Absence, excess and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary” in *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6(3), pp. 215-230.

SANTOS, Helena (2006) *Criação: Múltiplos Sentidos nas Atividades Artísticas. Desafios a partir do Cinema de Animação Português*. Apresentada no Vº Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção.

SENA, Jorge de (1982) *Os Grão-Capitães: uma sequência de contos*. Lisboa: Edições 70.

SERA, Mareike (2019) “On Analogical Thinking: Jan Švankmajer’s *Jabberwocky* and *Alice*” in Bruckner, Franziska; Gilić, Nikica; Lang, Holger et al. (ed.) *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb*, pp. 29-49. Nova Iorque: Bloomsbury Academic.

SERRAZINA, Pedro (2018) *Animated Space: Thoughts on Reclaiming the Territory - The construction and use of hand-drawn animated space as a tool to perceive individual, social and cultural ownership*. (Dissertação de Doutoramento, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias)

SOARES, Fernando Luso (1975) *Introdução à Política*. Lisboa: Diabril Editora.

SOLOMON, Charles (1987) “Animation: Notes on a Definition” in Solomon, Charles (ed.) *The Art of the Animated Image: An Anthology*, pp. 9-12. Los Angeles: The American Film Institute.

TURNER, Graeme (1988) “From Seventh Art to Social Practice – A History of Film Studies” in *Film as Social Practice*, pp. 34-49. Londres e Nova Iorque: Routledge.

WATTS, Steven (1995) "Walt Disney: Art and Politics in the American Century" in *The Journal of American History*, 82(1), pp. 84-110.

WELLS, Paul (1998) *Understanding Animation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

FILMOGRAFIA

FEIJÓ, Abi

(2000) *Clandestino*. Animação: Abi Feijó e Regina Pessoa; Música e Sonoplastia: Manuel Tentúgal, Portugal: Filmógrafo, Cor, 7'32'', 35mm

(1995) *Fado Lusitano*. Animação: Abi Feijó, Regina Pessoa, Graça Gomes e Zé Carlos Pinto; Música: Manuel Tentúgal, Portugal: Filmógrafo/ Halas & Batchelor, Cor, 5'30'', 35mm.

(1993) *Os Salteadores*. Animação: Zé Carlos Pinto, Graça Gomes, Filipe Moreira da Silva, Lino Dias, Tânia Anaya, Clídio Nóbio, Regina Pessoa, Raquel Morais, João Pedro Gomes, Laura Carvalhosa e Maria Moreira da Silva; Música: Manuel Tentúgal, Portugal: Filmógrafo, 14'14'', 35mm.

(1985) *Oh que Calma*. Animação: Abi Feijó; Música: Vai de Roda, França: Office National du Film du Canada, Cor, 3'8'', 16mm.

Outros filmes citados:

ALVES, João Rodrigues (1930) *Uma História de Camelos*. Portugal.

CHAPLIN, Charlie (1925) *The Gold Rush*. Estados Unidos: United Artists.

COHL, Émile (1908) *Fantasmagorie*. França: Gaumont Film Company.

CORREIA, Artur & NETO, Ricardo (1987-88) *O Romance da Raposa* [série televisiva]. Portugal: Telecine/ Topefilme.

CUNHAL, António & FONSECA, Raul Faria (1931) *A Lenda de Miragaia*. Portugal: Ulyssea.

DISNEY, Walt & IWERKS, Ub (1928) *Steamboat Willie*. Estados Unidos: Celebrity Productions.

FONSECA, Hernani Tavares da (1934) *Semi-Fusas*. Portugal.

GODARD, Jean-Luc (1963) *Le Mépris*. França/Itália: Les Films Marceau/ Rome-Paris Films.

GONÇALVES, Laura & RAMIRES, Alexandra (2017) *Água Mole*. Portugal: Bando à Parte.

GUERREIRO, Joaquim (1923) *O Pesadelo de António Maria*. Portugal.

KENTRIDGE, William (2003) *Automatic Writing*. Estados Unidos: The New Museum of Contemporary Art & Bick Productions.

LEONEL, Nuno (1992) *Santa Maria*. Portugal.

LUIZ, Sérgio (1941) *O Boneco Rebelde*. Portugal.

LUMIÈRE, Louis & LUMIÈRE, Auguste (1896) *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. França.

MCCAY, Winsor (1918) *The Sinking of the Lusitania*. Estados Unidos.

MCCAY, Winsor (1914) *Gertie the Dinosaur*. Estados Unidos.

MÉLIÈS, George (1902) *Voyage dans la Lune*. França: Star Film.

NETTO, Fred (1925) *Tip-Top*. Portugal.

OLIVEIRA, Manoel de (1942) *Aniki Bobó*. Portugal: Tobis Portuguesa.

PESSOA, Regina (2012) *Kali, o Pequeno Vampiro*. Portugal/ França/ Canadá/ Suíça: Ciclope Filmes/ Folimage/ ONF/ Studio GDS.

PESSOA, Regina (2005) *História Trágica com Final Feliz*. Portugal/ França/ Canadá: Ciclope Filmes/ Folimage / ONF/ Art France.

PESSOA, Regina (1999) *A Noite*. Portugal: Ciclope Filmes.

PILAR, António (1976) *Franco Assassino*. Portugal.

PINTO, Maria Helena (2011) *O Mundo Animado de Abi Feijó* [Documentário televisivo]. Portugal.

REINIGER, Lotte (1926) *As Aventuras do Príncipe Achmed*. Alemanha: Milestone Films.

RIBEIRO, José Miguel (2016) *Estilhaços*. Portugal: Praça Filmes.

RIBEIRO, José Miguel (2004) *Abraço do Vento*. Portugal: Zeppelin Filmes.

ROSSELLINI, Roberto (1945) *Roma città aperta*. Itália: Excelsa Film.

SCHWIZGEBEL, Georges (2008) *Retouches*. Suíça/ Canadá: Studio GDS/ National Film Board of Canada/ Office National du Film du Canada/ Radio Télévision Suisse/ Arte G.E.I.E.

SERRAZINA, Pedro (1995) *Estória do Gato e da Lua*. Portugal: Filmógrafo.

TRNKA, Jiří (1965) *A Mão*. Checoslováquia: Krátký Film Praha.